Musikwissenschaft

# Die musiktheoretischen Schriften JOSEPH RIEPELS (1709—1782) als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre

*

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin Luther-Universität
Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Wilhelm Twittenhoff
aus Eveking, Kr. Altena (Westf.)

*

Halle (Saale) 1934
Buchdruckerei des Waisenhauses G. m. b. H.

Berichterstatter:
Prof. Dr. Max Schneider

Mitberichterstatter:
Prof. Dr. Julius Stenzel

Tag der mündlichen Prüfung:
20. Dezember 1933

BIBLIOTHEEK
RIJKS
UNIV.
LEIDEN

Teildruck mit Genehmigung der Fakultät

Der Volldruck erscheint gleichzeitig als Band 2
der „Beiträge zur Musikforschung", Halle (S.),
Buchhandlung des Waisenhauses G. m. b. H.

Meinen Eltern

in Dankbarkeit gewidmet

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544723_0089

# Inhalt

I. Einleitung . . . . . 1
1. Allgemeine Geisteslage des 18. Jahrhunderts . . . . . 1
2. Wandel in Musikpflege und Musikanschauung . . . . . 3
3. Eigenart und Probleme der Musiktheorie im 18. Jahrhundert . . . 14

II. Riepels Leben und Persönlichkeit . . . . . 21
Überblick über Riepels Gesamtschaffen . . . . . 36
Charakterisierung der Werke . . . . . 42

---

Die Schriften Riepels:

1. De Rhythmopoeia
2. Tonordnung insgemein
3. Tonordnung insbesondere
4. Betrügliche Tonordnung
5. Anmerkungen zum Kontrapunkt
6. Kontrapunkt
7. u. 8. Fugenbetrachtungen
9. u. 10. Harmonisches Silbenmaß
11. Baßschlüssel

III. Würdigung Riepels durch Mit- und Nachwelt; unsere Stellung

Anhänge

Literatur

---

# I

# Einleitung

## 1. Allgemeine Geisteslage des 18. Jahrhunderts

Das Lebenswerk sowohl eines schaffenden Künstlers, wie auch das eines Kunsttheoretikers wird in seinen wesentlichen Zügen nur dann verständlich sein, wenn man es in lebendiger Verbindung mit seiner Zeit sieht und darstellt. Die folgenden Untersuchungen wollen deshalb über die eingehende Würdigung eines Musiktheoretikers hinaus einige charakteristische Seiten an der Musiklehre des 18. Jahrhunderts beleuchten. Sie führen von einem allgemeinen Überblick über die geistige und musikalische Lage, die Musikanschauung und Musiktheorie dieses Jahrhunderts durch immer schärfere Blickeinstellung auf den Theoretiker Joseph Riepel, dessen Namen und Leistungen zwar bis heute in allen Lexika rühmend erwähnt wird, dessen Anerkennung aber nur selten auf wirklicher Kenntnis seiner Schriften beruhte. Durch eigene Anschauung wenigstens eines Ausschnittes von Riepels Schaffen werden allenfalls Fétis und Eitner ihre rühmenden Besprechungen fundiert haben[1]), — im übrigen verließ man sich kaum 50 Jahre nach Riepels Tode auf das Urteil von Autoritäten wie Hiller und Forkel und in der späteren Zeit auf die erste ausführliche Würdigung Riepels, die Dom. Mettenleiter in seiner „Musikgeschichte der Stadt Regensburg" (1866) brachte[2]). Wenn in der jüngsten Gegenwart der Name Riepel wieder in wissenschaftlichen Abhandlungen auftaucht[3]), so ist dies ein Beweis dafür, daß seine

[1]) F. J. Fétis (1784—1871) in seiner „Biographie universelle des musiciens . . ." (1837—1844) und Rob. Eitner (1832—1905) im „Biographisch-Bibliographischen Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten" (1900—1904). Kleine Irrtümer unterliefen beiden verdienstvollen Forschern: Fétis gibt an, Riepel sei in Sachsen geboren und Eitner glaubt (in seinem Artikel über Riepel in der Allgemeinen Deutschen Biographie), das Riepelsche Exzerpten-Buch „Silva rerum" stelle die Vorarbeit zu einem musikhistorischen Werke dar. S. später S. 40 ff.

[2]) Diese Besprechungen werden ausführlich gewürdigt auf S. 42 ff. und im abschließenden dritten Teile.

[3]) S. später im dritten Teile.

(durchaus nicht seltenen) Schriften wieder als für das 18. Jahrhundert höchst aufschlußreiche Quellenwerke gewertet werden. Eine Darstellung seines gesamten theoretischen Lebenswerkes erscheint um so notwendiger, als einige im Manuskript überlieferten Schriften bisher nur selten herangezogen wurden, obgleich erst die Kenntnis aller Teile der Riepelschen Musiklehre ein klares Urteil über ihren Wert ermöglicht und gleichzeitig zeigen wird, wie sich in diesem originellen Theoretiker und Pädagogen die mannigfachsten Strömungen seiner Zeit spiegeln. — Versuchen wir — entsprechend unserer eben angedeuteten Disposition — zunächst einige allgemeine Züge dieser Zeit herauszuschälen.

Je umfassender der Blick, um so weniger Einzelheiten können wahrgenommen und registriert werden. Wenn wir daher die allgemeine Geisteslage des 18. Jahrhunderts zu skizzieren versuchen, so müssen wir uns notgedrungen einiger Begriffe bedienen, die fast bis zum Schlagwort degradiert sind. — Wir kennen dieses Jahrhundert als das der Aufklärung und des Rationalismus. Die Ausbildung und Entwicklung der naturwissenschaftlichen und mathematischen Disziplinen einerseits, der Glaube an die Allmacht des menschlichen Verstandes andererseits wurden bestimmend für die ganze Geisteshaltung. Mathematische und naturwissenschaftliche Betrachtungsweise blieben nicht in dem ursprünglich engbegrenzten Bezirk des Meß- und Wägbaren, — sie griffen über auf alle Gebiete des Geistes. Mit ihrer Hilfe und mit Hilfe der Vernunft räumte man auf unter überlieferten Urteilen und Vorurteilen. Empirismus und Sensualismus erschütterten die dogmatischen Grundlagen vergangener Jahrhunderte. Es bildeten sich neue Disziplinen (Ästhetik), die Grundlagen der alten wurden überprüft und wenn nötig umgestoßen. Das Wissenswerte nahm immer größeren Umfang an und überstieg das Fassungs- und Darstellungsvermögen des Einzelnen (Enzyklopädien). Wissenschaft und soziale Entwicklung bestärkten die Menschen in einem allgemeinen Optimismus: Unter Leitung der Vernunft würde die Menschheit auf dem Wege des Fortschritts weiterschreiten bis zu einem Zustand höchster Vollkommenheit und Glückseligkeit[1]). Natürlich gab es manche Gegenströmungen gegen den Rationalismus (Pietismus usw.); aber alle theoretischen Auseinandersetzungen er-

[1]) Einen Optimismus dieser Art vertraten vor allem Leibniz, Malebranche, Chr. Wolff, Crusius und die deutschen Popularphilosophen (J. J. Engel, Abbt, Basedow, Mendelssohn, Feder u. a.).

hielten doch das Gepräge einer verunftgläubigen Zeit. — Damit wäre eine Seite dieses Jahrhunderts angedeutet. So hoch auch die Vernunft bewertet wurde, so stellte man doch ein Bildungsideal auf[1]), dessen Grundzug von einer ganz anderen Sphäre bestimmt war: das Ideal des Galant'homme; der gepflegte Hofmann und Kavalier, vertraut mit allen künstlerischen Fertigkeiten — er hatte im Grunde wenig mit „Vernunft" und Wissenschaft zu tun! Aber so groß bei ihm auch die Gefahr der Geistlosigkeit und des Stutzertums war — der gebildete Galant'homme wurde doch das Muster auch des echten Musikliebhabers, und an ihn wenden sich die bedeutendsten Musikschriftsteller seiner Zeit[2]). — Wenn diese Skizzierung die Lage ungefähr um die Jahrhundertmitte vor Augen hatte, so gilt es natürlich zu berücksichtigen, daß die erste Hälfte noch viel Züge vom 16. Jahrhundert an sich trägt, die zweite aber schon durch Sturm und Drang und Klassik beeinflußt wurde.

## 2. Wandel in Musikpflege und Musikanschauung

In diesem Jahrhundert entstand das eigentliche Nationalgefühl der europäischen Staaten. Man wurde sich der eigenen Besonderheiten bewußt und hob sie gegen das Anderssein des Nachbarn hervor. Man schrieb wissenschaftliche Bücher in der Landessprache und hob damit die Einheit der mittelalterlichen Gelehrtenkultur endgültig auf[3]). — In vielen Staaten zerstörten entscheidende Umwälzungen die letzten Reste ständischer Struktur. Bedeutung und Einfluß der Kirche sank immer mehr, und eine Säkularisierung des ganzen Geisteslebens ließ auch die Stellung der Musik nicht unangetastet.

---

[1]) Vgl. etwa John Locke, Gedanken über Erziehung (1693); Paulsen, Geschichte des gelehrten Unterrichts I, 491 und Heubaum, Geschichte des deutschen Bildungswesens I, 31f., ferner die Geschichte und Schicksale der deutschen Ritterakademien, welche diesem Bildungsideal eigentlich ihr Entstehen verdankten. Ihre Blütezeit war allerdings Mitte des 18. Jahrhunderts schon vorüber.

[2]) So heißt es z. B. in Matthesons, gegen die Mathematici gerichteten, „Forschendem Orchester": „Mein galanthomme will / mag und soll nicht viel speculiren (es sey denn nach dem buchstäblichen Verstande, wenn er sich pudert und im Spiegel besieht), er will was aufzuweisen und zu hören haben; das sind aber Sachen / dazu Künste und Mores gehören." S. 179 (M. schrieb dies im Jahre 1721).

[3]) Nachdem Chr. Thomasius im Jahre 1688 in Leipzig als erster auf deutschem Boden Vorlesungen in deutscher Sprache gehalten hatte (einen Vorgänger hatte er in Th. Paracelsus, Basel, 1524/25), schrieben Leibniz, Montesquieu u. a. einen Teil ihrer Bücher in französischer Sprache, um ihnen so eine weitere Verbreitung zu sichern. Chr. Wolff-Halle hielt nicht nur seine Vorlesungen meist in deutscher Sprache, sondern gab auch die Mehrzahl seiner Schriften in einer deutschen Ausgabe heraus.

Denn es wandelten sich zunächst die Formen der Musikpflege: Die Kirchenmusik trat in den Hintergrund und verfiel zu Ende des Jahrhunderts fast gänzlich. Stattdessen zog sich alles an den Fürstenhöfen und in Residenzen zusammen. Hier wurden Kapellen eingerichtet, hier fanden die großen Künstler ihren Wirkungskreis. Es entwickelte sich der Typ des Virtuosen, der zwar von dem Virtuosen des 19. Jahrhunderts noch wesentlich verschieden war, der aber langsam den Weg an die breite Öffentlichkeit fand. In den bedeutendsten Zentren Europas wurden öffentliche Konzerte veranstaltet[1]). Es bildete sich das „große Publikum", das mit der Zeit und nicht zum eindeutigen Vorteil unseres Musiklebens die Schicht der „Kenner und Liebhaber" ablöste. Diese Schicht war bisher der Träger einer blühenden Hausmusik gewesen, sie nahm wie selten eine Laienschicht vor- oder nachher Anteil an den Streitigkeiten der Musikgelehrten[2]), und auch ihr waren noch die klassischen Unterrichtswerke[3]) um die Mitte des Jahrhunderts bestimmt. — Eine Umschichtung fand weiterhin auch statt in bezug auf den Anteil der Nationen an der allgemeinen Musikkultur: Das Schwergewicht, das lange bei den Italienern lag, verteilte sich — nicht ohne mancherlei Kämpfe und Spannungen. Es schälen sich „Nationalstile" heraus, deren Merkmale eifrig diskutiert werden[4]), und von Mattheson an kämpfen alle namhaften Musikschriftsteller Deutschlands gegen eine allzu sklavische Abhängigkeit vom Ausland, für eine wirklich deutsche Musikkultur.

Die Musik selbst erfährt grundlegende Stilwandlungen. Die Einführung der gleichschwebenden Temperatur[5]) ermöglichte

---

[1]) U. a. in Paris die "Concerts spirituels" (seit 1725), die "Concerts des amateurs" (1770), in London die "Spiritual"-Konzerte (um 1750) und Händels Oratorien-Aufführungen (seit 1741), in Leipzig die Abonnementkonzerte des "Collegium musicum" (seit 1743), die „Singakademie" in Berlin (seit 1792) usw.

[2]) Vor allem war der berühmte Johann Mattheson (1681—1764) fast ständig in Streitigkeiten verwickelt, z. B. mit Joh. Heinr. Buttstädt-Erfurt, Franz X. Murschhauser-München, Joachim Meyer-Göttingen. Viel Aufsehen erregte auch die Fehde zwischen Marpurg und Sorge. Eine ausführliche Darstellung des Streites Mattheson-Buttstädt s. Ernst Ziller: Der Erfurter Organist J. H. Buttstädt, Halle 1934.

[3]) J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752; C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, Berlin 1753 u. 1762; Leop. Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756 (Angabe der Neudrucke s. Literaturnachweis).

[4]) Vgl. vor allem den Buffonistenstreit in Paris (1752) und in Deutschland die Schriften Scheibes, Marpurgs usw.

[5]) Ihre praktische Einführung — theoretisch wurde sie schon seit etwa 1500 erörtert — datiert erst seit kurz vor 1700 (Andreas Werckmeisters Schrift „Musicalische Temperatur" 1691).

eine schrankenlose Entfaltung der Harmonie. Bekam die Harmonie noch bei Bach ihren Sinn erst in einem festen kontrapunktischen Stimmengefüge, so wurde sie jetzt fast der Melodie an Bedeutung gleichgesetzt, und die Frage, ob die Melodie der Harmonie entspringe oder umgekehrt, wurde eingehend erörtert[1]). Auch der Melodie selbst widmete man erhöhte Aufmerksamkeit[2]), ihre (vor allem in Italien) herrschende Stellung und einseitige Bevorzugung bedingte die virtuose Ausbildung der menschlichen Stimme und den Siegeszug der Violine. Es trat ein auffälliger Wandel im Klangideal ein: Instrumente mit langer und ehrwürdiger Vergangenheit versanken plötzlich im Dunkel (Blockflöte, Laute, Gambe usw.), neue traten an ihre Stelle und befruchteten das Schaffen des Komponisten. Ganz neue Orchesterzusammensetzungen erforderten eine entsprechende Schulung; es entsteht ein Klangkörper, dessen sich dann die großen Klassiker zur Darstellung ihrer Meisterwerke bedienen. — Der Begriff des Themas und damit der thematischen Verarbeitung wandeln sich ebenfalls[3]). Von der Klarheit barocker Themengestaltung und „Ausspinnungstechnik" führt die Entwicklung erst durch die seichte Niederung „galanter Anstückelungsmanier" und „Wiederholungstechnik", bis sich allmählich das komplexive Thema der Klassik herausschält. Das „monistische" Prinzip der Fuge wird abgelöst von dem „dualistischen" der Sonate[4]). Die Sonatenform gibt das Schema ab für die Kammermusik, soweit diese nicht „Konzert" und damit in ihrer Formung nach andern Gesichtspunkten bestimmt ist. Revolutionäre Wandlungen erlebte schließlich die repräsentativste Musikform, die Oper. Insbesondere ist es hier das Verhältnis von Wort und Ton, das einige Aufmerksamkeit verdient. H. Abert hat darauf hingewiesen[5]), daß bis

---

[1]) Vgl. Christoph Nichelmann, Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften, Danzig 1753, S. 53 und „Wahrheiten die Musik betreffend gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann", 1779, S. 8; ferner A. Sorge, Vorgemach der musicalischen Composition, Teil 2, 1746, S. 70, 92, 93.

[2]) Außer dem genannten Werk von Nichelmann u. a. Joh. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister (2. Teil) 1739 und Kern melodischer Wissenschaft 1737.

[3]) Hierzu vgl. W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils (Studien zur MW. III); Ernst Bücken, Rokoko und Klassik in: Hdb. der MW., Wildpark-Potsdam 1927; Ernst Bücken, Der galante Stil, in: Zeitschr. für MW. 6, S. 418.

[4]) s. A. Halm, Von Grenzen und Ländern der Musik (darin: Zur Phänomenologie der Thematik).

[5]) In: Archiv für MW. 5, S. 31 (1923).

Ende des 18. Jahrhunderts ein uns heute kaum mehr verständliches Verhältnis zwischen beiden Faktoren bestand. Anforderungen, die wir etwa an einen Operntext stellen, kannte die damalige Zeit durchaus nicht. Nicht Entwicklung der Handlung, des Charakters usw. stand im Vordergrund, sondern in der Verwicklung lag das Dramatische begründet. Die Handlung wurde in den Seccorezitativen „erledigt", „Typen" ersetzten den lebendigen Menschen, sowohl in der ernsten als auch in der komischen Oper; und sicherlich hat jene Zeit die Mängel gar nicht als solche empfunden, die wir heute auszusetzen haben und die man mit der „Literarisierung der Librettistik" allmählich zu beheben suchte. Das Verhältnis von Wort und Ton erlebt auch im Lied entscheidende Wandlungen. Der Weg führt von der trockenen Morallehre über die Schilderung von Vorstellungen und Gefühlen bis zur Darstellung der Gefühle selbst, bis zum „Stimmungslied". — Wie zur Abfassung von wissenschaftlichen Werken, so bewiesen die verschiedenen Nationalsprachen ihre Eignung zur Vertonung in Lied und Oper, wenn auch die italienische Sprache vielerorts erst nach langen Kämpfen verdrängt wurde[1]).

Wir begnügen uns mit dieser skizzenhaften Gesamtüberschau des 18. Jahrhunderts. Sie bediente sich, der Kürze halber, schlagwortartiger Wendungen, die immer nur einen Teil der Wahrheit und Wirklichkeit umreißen können. Ihren Platz fand sie hier lediglich, um der folgenden Besprechung der Musiktheorie einen Hintergrund zu geben und damit auch das Verständnis der Riepelschen Schriften zu erleichtern. Denn eine dermaßen bewegte Zeit muß sich, wenn auch nicht mit allen, so doch den wesentlichsten Problemen in jedem theoretischen Werk widerspiegeln, das einen Anspruch auf Bewertung erhebt. — Musiktheorie war damals nicht das, was wir heute einschränkend darunter verstehen: Theorie von der Komposition (eingeteilt in Elementarmusiklehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre). Zwar gab es auch Lehren von der „Setzkunst"[2]), aber in ihnen finden wir fast immer

[1]) Vgl. den auf S. 4 (Anm.) bereits erwähnten Buffonistenstreit in Paris und in Deutschland die Schriften Scheibes, Marpurgs und J. Fr. Agricolas.

[2]) Der von Riepel gebrauchte Terminus „Setzkunst" statt „Komposition" findet sich auch im Titel von Matthesons Schrift „Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grundlehren der musicalischen Setzkunst" (1737). Als eigentliche Kompositionslehre kann man die in 3 Teilen erschienene „Musicalische Handleitung" (1700, 1706 und 1721) von Friedrich Erhardt Niedt bezeichnen, während dann für eine ganze Weile die Generalbaßschulen auch gleichzeitig als Kompositionslehren dienten (s. die a. a. O. genannte Schule von J. D. Heinichen u. a.), vgl. auch S. 17.

gleichzeitig die Ansichten des Verfassers über ästhetische und akustische, geschichtliche und die Aufführungspraxis betreffende Fragen neben den rein satztechnischen Problemen behandelt. Wenn im allgemeinen die Theorie der Praxis nachhinken mag, — erst auf Grund praktischer Erfahrung werden Regeln, viel später die „Grundsätze" solcher Regeln aufgestellt, — so wird man für das 18. Jahrhundert doch behaupten dürfen, daß Theorie und Praxis wie kaum zu einer Zeit in allerengster Verbindung miteinander standen. Die Gründe dafür ergeben sich aus der soeben skizzierten Zeitlage: Die Grundlagen einer seit Jahrhunderten bestehenden Musikpraxis und Musikanschauung zerfielen; mit dem ganzen Optimismus eines Vernunftglaubens machte sich der theoretische Verstand an die Arbeit, in unmittelbarem Zusammenhang mit der Praxis die Grundlagen einer neuen Musikkultur zu schaffen. In gleichem Maße, wie man alte Vorurteile über Bord warf, schuf man die Fundamente einer wirklichen Musikwissenschaft. Und vor allem Mattheson war sich dieser Aufgabe durchaus bewußt! Denn sieht man einmal ab von seiner barocken Weitschweifigkeit und ewigen Streitsucht, so muß man zugeben, daß er mit kritischem Verstand, großem Überblick und außerordentlichem philologischen Wissen den Bestand an musiktheoretischen Einsichten überprüfte und vermehrte, ohne dabei die Praxis aus dem Auge zu verlieren. Er leitete mit seiner "Critica musica" (1722, 1725) die Reihe jener periodisch erscheinenden Schriften ein, die nicht wie die späteren Musikzeitschriften Stellung zu den musikalischen Tagesereignissen nahmen, sondern ihre Hauptaufgabe in der Klärung prinzipieller Fragen sahen. Ihm folgten auf diesem Wege: Mizler, Scheibe, Marpurg u. a., bis erst in Hillers „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend" (1766) eine Zeitschrift entstand, die man als erste Musikzeitschrift in unserem heutigen Sinne bezeichnen könnte[1]). — Die Erscheinungsweise prinzipieller Erörterungen in Zeitschriftenform kam einer für das 18. Jahrhundert besonders typischen Neigung entgegen: seiner schon an Mattheson festgestellten Streitsucht[2]). Die ausführliche Darlegung all dieser Federkriege würde hier nicht am Platze sein. Ihre oft häßliche

[1]) Vgl. Ferd. Krome, Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland, Leipzig 1897, Diss.

[2]) s. A. Schering, Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland, Peters Jb. 1928.

Außenseite darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieser unmittelbare Gedankenaustausch zwischen den führenden Köpfen doch viel zur Klärung entscheidender Fragen beitrug.

Wir wollen kurz die musiktheoretischen Hauptprobleme dieser Zeit umreißen und beginnen mit dem, was man „Musikanschauung" im weitesten Sinne des Wortes nennen kann. — Noch 1739 erklärt Mattheson in seinem „Vollkommenen Capellmeister"[1]) als Ziel und Zweck der Musik: „durch Gesang und Klang Gott auf das schönste, thätlich und mündlich zu loben. Alle andere Künste, außer der Theologie und ihrer Tochter, der Music, sind nur stumme Prediger. Sie bewegen auch lange die Hertzen und Gemüther so starck nicht, noch auf so vielerley Art." Aus dem ersten Teil dieser Äußerung spricht der Mattheson, welcher der Vergangenheit verhaftet ist, — es sind Sätze, die man seit 1000 Jahren aus dem Munde der Kirchenväter und Theoretiker zu hören gewohnt ist, — doch jetzt traut man ihnen nicht mehr recht! Neben dem "soli deo gloria" steht jetzt die andere Aufgabe der Musik: die Herzen und Gemüter der Zuhörer zu bewegen. Diese Gemütsbewegung soll aber noch nicht etwa bloße Ergötzung sein, die Musik ist eine Zuchtmeisterin der Seele, die „alle Tugenden befördern soll"[2]). Sie soll „durch die Reinigung der Leidenschaften und Affecte den innerlichen Wohlstand des Gemüths befördern"[3]), ein Gedanke, der über die Kirchenväter hinaus bis auf die Katharsistheorie des Aristoteles zurückzuführen ist. Bald aber tauchen neue Formulierungen auf: 1743 hatte Batteux sein Buch über die „Zurückführung der schönen Künste auf ein Prinzip", nämlich das der „Nachahmung der Natur", geschrieben. Das Ziel der Musik wird jetzt "le plaisir de la raison"[4]). Sollte sie vorher die Affekte der menschlichen Seele erregen, — wenn auch die „gar zu heftigen und gewaltsamen Leidenschaften von Rechtswegen aus dem Systema der Music verwiesen werden müßten" (Mattheson), so heißt es jetzt: „Es ist das Geschäft der Musik die Bewegung der Leidenschaften so auszudrücken, wie sie aus der Seele herauskommen"[5]). Die Seele und ihre Affekte gehören zu der Natur, die „nachgeahmt" werden soll, nicht nur Erregung der Affekte wird erstrebt, sie sollen auch „ausgedrückt" werden. Es ist nicht von ungefähr,

[1]) S. 21. [2]) Mattheson, Vollk. Capellm. S. 5.
[3]) Nichelmann, Die Melodie nach ihrem Wesen, S. 11.
[4]) Bücken, Rokoko und Klassik, S. 52.
[5]) Bücken, Rokoko und Klassik, S. 95/96.

daß der letztzitierte Satz von einem Engländer, dem Philosophen Daniel Webb gesprochen wurde. Denn fragen wir uns, worin der tiefere Sinn dieser offensichtlichen Wandlung der Musikanschauung zu suchen ist, so muß die Antwort lauten: „Der Mensch wird in den Mittelpunkt gestellt." Er wird nicht nur Objekt der philosophischen und psychologischen Betrachtung (vor allem in England), auf ihn wird jetzt auch die Musik, ja die ganze Kunst bezogen. Und nun entbrennt ein heftiger Kampf, wer denn als Richter über gute und schlechte Musik zu gelten habe: die Vernunft oder die Sinne. Bevor wir zu diesem Streit einige Stimmen hören, wollen wir kurz eine andere Streitfrage berühren, die zu ersterer gewisse Beziehungen hat und gleichfalls die Gemüter der Musiktheoretiker einige Jahrzehnte hindurch in ständiger Unruhe hielt: das Verhältnis von Mathematik und Musik.

Wir sagten oben schon, daß die mathematische Denkweise auch auf andere Geistesbezirke übergriff. Die Musik befand sich nun in einer eigentümlichen Lage: Schon seit Jahrhunderten zählte man sie zu den mathematischen Disziplinen. Ihre meßbaren Grundlagen, das Gebiet der Akustik hatte man häufig einfach mit der ganzen Musik identifiziert[1]), und so oft auch gegen diese Vergewaltigung angekämpft wurde, so brachte doch erst das 18. Jahrhundert eine Klärung dieser Frage. Es bildeten sich nämlich bald zwei Fronten, deren eine den ungeheuren Wert der Mathematik für die Musik, — nicht etwa nur für ihre akustischen Grundlagen, sondern auch für den schaffenden Künstler! — betonte, während die andere Seite diesen Wert entschieden bestritt. Zwar leugnete keiner, daß die mathematischen Wissenschaften zur Erforschung der klanglichen Seite an der Musik unentbehrlich seien, aber deshalb die „rechnende Vernunft" zum Richter auch über die Qualität der Musik zu machen, — diesen Rationalismus bekämpfte man — auch im sog. „Zeitalter des Rationalismus!" — unter Berufung auf das „Gehör" in heftigster Weise und führte als Bundesgenossen den gerade aufkommenden Sensualismus ins Treffen. Es war ganz natürlich, daß neben den Mathematikern die mehr spekulativ eingestellten Musiktheoretiker (z. B. Mizler,

[1]) Diese Überschätzung der Zahl und des Meßbaren auf dem Gebiet der Musiktheorie zuungunsten des sinnlichen Klanges geht bis auf die Pythagoreer zurück und findet sich bei fast allen mittelalterlichen Theoretikern. Die schärfste Polemik gegen solche Gleichsetzung von mathematisch-akustischer Spekulation und Musiktheorie findet man in Matthesons „Forschendem Orchester" (1721), Teil 1, 3. Kapitel: „Vom Unterschied zwischen der Music und Harmonic".

Ch. G. Schröter, Sorge) die eine Front bildeten, während ihre Gegner meist von der Praxis herkamen (z. B. Mattheson, Riepel, Hiller). Lassen wir einige Hauptthelden dieses Kampfes selbst zu Worte kommen, um zu sehen, worum es geht.

Mattheson schrieb 1721 „Das Forschende Orchester", dessen erster Teil zu untersuchen hatte, "ob in klingenden Sachen der Sinn des Gehörs vorzüglich oder / ob mit demselben / in gleicher Krafft / die rechnende Vernunfft urtheile?" Unter „Sinn" solle man hier nicht, wie sonst so häufig, die bloßen Sinneswerkzeuge verstehen, die Sinne seien vielmehr Organe der Seele, „denn ein Urtheil der Seele selbst gründet sich einzig auf die Empfindung der ihr beywohnenden Sinne", „und das Urtheil der bloßen / rechnenden Vernunfft nenne ich / wenn die Seele an und vor sich selbst / ohne sich an den Eindruck der Sinnen zu kehren / aus solchen vermeynten Gründen und Fundamenten, die pure intellectualia heißen wollen / etwas Klingendes zu beurtheilen sich anmaßet". Mattheson untersucht nun nach diesen Vorbemerkungen, mit allem philosophischen Wissen seiner Zeit ausgerüstet, den Satz: "Quia nihil est in intellectu, quod non prius fuit in sensu", um schließlich in den Sinnen auch den Ursprung aller Kunst zu finden. Der Verstand hänge durchaus von den sinnlichen Erfahrungen ab. Nur „der Glaube — als höchstes Gut — ist den Sinnen nicht unterworfen" (S. 134). Wenn man nun die mathematische Untersuchung des Tones gleich als Musik bezeichnet habe, so sei er der Meinung, daß der Ton für den Musiker genau so wenig und so viel bedeute wie die Leinwand für den Maler oder das Papier für den Poeten. Er ist nur das rohe Material, dessen Bearbeitung zwar viel Verstand erfordert, aber nicht den rechnenden Verstand! So wäre er den Mathematikern nur dankbar, wenn sie die Musik aus ihrem Wissenschaftsbezirk ausschlössen. Deshalb bliebe sie trotzdem eine Wissenschaft, so erhaben auch alle „Ton-Messer" auf sie herabschauten. Denn nicht der Grad ihrer Nützlichkeit mache eine Wissenschaft zur Wissenschaft: "a necessitate argumentirt wäre das Pflügen die nützlichste (und damit höchste) Wissenschaft" (S. 187). „Die Musik schöpft ihr Wasser aus dem Brunnen der Natur und nicht aus den Pfützen der Arithmetik[1])." „Mathematici können demnach in der Music für nichts anders angesehen werden / als / ich hätte bald gesagt für Ziefern / als Apo-

[1]) Vollk. Capellm., S. 20.

theker in der Medizin[1]).“ Das war deutlich genug gesagt! Sein Bundesgenosse war Heinichen, der berühmte Verfasser einer auch heute noch höchst brauchbaren „Generalbaßschule“ (1728). Er sagt dort (auf S. 4): „Da wir nun einhellig gestehen müssen, daß unser finis Musices sey, die Affecten zu bewegen, und das Gehöre, als das wahre Objectum Musices zu vergnügen, so folget ja nothwendig daraus, daß wir alle unsere Musicalischen Regeln nach dem Gehöre einrichten sollen, und da findet gleichwohl die Frau Vernunfft (die superkluge ratio) alle Hände voll zu thun, ja mehr noch, als wir bey unserer Zeit einsehen können.“

Die Anführer der Gegenfront waren Mizler und Schröter. Dieser vertrat in Mizlers Musikalischer Bibliothek III[2]) die Ansicht, Mathematik und Philosophie seien für den Komponisten unentbehrlich:

„a) Zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauch des Verstandes.
b) Zur möglichen Erleichterung der sehr schweren Lehre von den Gemüthsbewegungen.
c) Zur zulänglichen Erkenntnis der mancherley vornehmlichen Tone.“

Und Mizler selbst schreibt im „Musicalischen Staarstecher[3]): „Nun aber ist die Music in der That nichts anders, als eine auf die Töne gerichtete Geometrie, die von einem Theil der Weltweißheit, so die Leidenschaften betrifft, beständig begleitet ist.“ „Weltweißheit und Mathematik sind aber Grundsäulen der Republik, — damit aber auch für die Musik.“ Wenn beide für die Theorie als wichtig erkannt würden, wären sie es selbstverständlich für die Praxis. — Beider Bundesgenossen waren u. a. Sorge und Spieß. Ersterer schreibt in seinem „Vorgemach“ Teil 2 (1746), gegen Matthesons „Forschendes Orchester“ gerichtet: „Und ich halte vor gewiß: Ratio mathematica muß da viele Dienste thun, will man anders diese und jene Wahrheit mit unumstößlichen Gründen behaupten. — Wenn die Mathematici bessere Musici, und die Musici bessere Mathematici werden, alsdenn wird man eher etwas gewisses und unfehlbares von dieser oder jener Sache, z. B. was die Melodie sey? Woher sie entspringt? Ob sie von der Harmonie oder diese von der Melodie herkomme? Wie sie zu machen? Wie diese oder jene Gemüths-Bewegung zu erregen oder zu stillen? Und von tausend andern Dingen mehr, schreiben können.“ Und

---

[1]) Forsch. Orchester, S. 228.
[2]) S. 409—463. Christ. Gottl. Schröter (1699—1782) schrieb gegen Scheibe, Sorge usw. auch in Marpurgs Kritischen Briefen.
[3]) 1739, 1745.

Spieß sagt in seinem "Tractatus musicus Compositorio-Practicus"[1]) in einer Anmerkung zu seiner Vorrede: „Denn durch die Mathematische Demonstrationes, als den höchsten Grad menschlicher Weisheit, müssen wir von denen musicalischen Wahrheiten überzeuget werden. Und es ist wohl sehr zu bedauern, daß bei uns Catholiquen die Mathematische und andere gut- und edle Studia (belles lettres) so doch die Gräntzen des Verstandes insgemein erweitern, bishero so sehr negligiret worden, da doch bekannt, wie durch sie, sonderbar durch die Philosophie und Mathematic so viele Städte, Gemeinden, Ländern und Königreiche in florisanten Stand gesetzt worden." — Eine vermittelnde Stellung zwischen beiden Lagern nahm etwa Scheibe ein. Auch dafür einige Belege aus seinen Schriften: „Ich schließe sie (die Mathematik) aber diesfalls von der Vollkommenheit eines gelehrten Componisten nicht gänzlich aus; ich halte nur dafür, daß ein Componist nicht nötig habe, bey der Verfertigung seiner Stücke auf das mathematische Verhältnis der Töne zu sehen, und dadurch seinen Gedanken gewisse Grenzen zu setzen, weil solches teils unnöthig, teils auch zu weitläufig und ungewiß sein würde"[2]). Und er sagt an anderer Stelle[3]) auch das, was letzten Endes den Kampf entschied: „Kurz wenn ein Componist alle seine Compositiones mathematisch untersuchen wollte, so würden wir mehr magere und steife Musikstücke, als lebhaftere, ausdrückende und rührende von ihm zu hören bekommen." Allerdings ist Scheibe zu sehr Rationalist, als daß er sich durch solche Aussprüche in Verdacht brächte, er sei Liebhaber der bloßen Ohrenmusik! So heißt es im 9. Stück: „Man urtheilet allzuviel nach dem Gehör. Es ist aber nicht alles schön, was diesem betrüglichen Sinne schön zu seyn dünket. Der Verstand muß insonderheit urtheilen. Ein musicalisches Stück muß nicht nur schön seyn, weil es das Ohr kitzelt, sondern auch und zwar vornehmlich, weil es dem Verstande gefällt." Aber die Produkte der mathematisch eingestellten Komponisten waren doch so dürftig, daß zuletzt alle ihre klugen Argumente nichts mehr helfen konnten. Die Schriften der Praktiker — C. Phil. Em. Bach usw. — gingen daher über diese spitzfindigen Fragen hinweg und wandten sich wichtigeren zu.

Nachdem nun die „rechnende Vernunft" als Richter entthront und statt ihrer das Gehör, das Empfinden eingesetzt war, bestand

[1]) Erschienen 1742. [2]) Crit. Mus. 2. Teil 1740.
[3]) Crit. Mus. 2. Auflage 1745, S. 663.

die große Gefahr einer Verwilderung der Musik. Denn jeder konnte sich bei seinem Urteil auch über die regelloseste Musik darauf berufen, sie gefiele seinem Gehör. Es mußte eine neue und objektivere Instanz geschaffen werden, und das war der „gute Geschmack". Weder die reine Vernunft noch das Gehör allein konnte man als Richter anerkennen, im guten Geschmack kam beides zusammen, ohne aber damit nur „subjektives Wohlgefallen" zu ergeben. So wurde nun die Lehre vom „guten Geschmack" ein wesentlicher Bestandteil der damaligen Musikästhetik. Vor allem Scheibe sah in seiner Förderung eine Lebensaufgabe. „Laßt uns endlich auch in der Music den guten Geschmack herstellen, damit sie gleich andern Wissenschaften ordentlicher betrachtet, vester gegründet, deutlicher untersuchet und auch mit Nutzen ausgeübet werden möge", — so heißt es gleich im 1. Stück seines „Critischen Musicus". Und Marpurg bringt in seinem „Critischen Musicus an der Spree" die Übersetzung einer langen Abhandlung: „Herrn Grandvalls Versuch über den guten Geschmack in der Musik." Darin finden wir folgende Definition: „Es bestehet also der gute Geschmack in einer durch die Regeln gereinigten natürlichen Empfindung" (14. Stück). Oder wie Scheibe im 3. Stück seines „Critischen Musicus" sagt: „Wir werden endlich nicht unrecht haben, wenn wir die Vernunft und die Natur einzig und allein zu Richtern in musikalischen Sachen erwehlen." Guter Geschmack war also nicht bloßer persönlicher Willkür gleichzusetzen, viel Erfahrung, vieles Hören guter Musik ließ ihn reifen. Erst mit seiner Hilfe konnte man die Auswüchse italienischer und französischer Schreibart erkennen, das Gute an beiden aber vereinigen zum „vermischten oder deutschen" Stil (vgl. Quantzens bekannte Ausführungen im letzten Kapitel seines „Versuches"). — Aber in Wirklichkeit war die so erwählte Instanz doch nicht so objektiv, wie man es sich dachte. Kaum hatte Marpurg „Herrn Grandvalls Versuch über den guten Geschmack" abgedruckt, da mußte er im 40.—44. Stück eine Abhandlung „über den Verfall des guten Geschmacks" bringen! — Wenn man auch über den Einfluß dieser ästhetisierenden Betrachtungen nicht allzu hoch denken mag, so hatten sie doch sicher ihre Bedeutung in einer Zeit, da die Fundamente einer hohen Kunst ins Wanken geraten waren und regelloses Experimentieren die Gefahr einer Verwilderung ebenso heraufbeschwor wie primitive Popularisierung die einer Verflachung. Ende des Jahrhunderts wurden sie dann

aufgegriffen von einer inzwischen solider begründeten Ästhetik, und es entstanden Werke wie etwa Sulzers „Theorie der schönen Künste", in denen beide Strömungen aufs glücklichste vereinigt sind.

### 3. Eigenart und Probleme der Musiktheorie im 18. Jahrhundert

Nachdem wir damit einige der wichtigsten Streitfragen des Jahrhunderts kennen lernten, soweit sie seine Musikanschauung betrafen, wollen wir im folgenden kurz einige Hauptprobleme der Musiktheorie im engeren Sinne andeuten. — Heinichen verbreitet sich auf S. 89 seiner schon erwähnten Generalbaßschule darüber, daß ein musikalisches „Reformationswerk" in der Komposition und Musik überhaupt „so nöthig als nützlich sey. Auff diese Arth würde die unschuldige Composition von aller Musicalischen Sophisterey, praejudiciis und sonderlich von allem Köhler-Glauben gereiniget, da man biß dato viele Regeln nur deswegen vor wahr und gut hält, weil sie die alte Musicalische Christliche Kirche vor wahr gehalten hat." Diesem Reformationswerk fällt nun zunächst die alte Solmisation zum Opfer. Bekannt ist Matthesons Streit mit Buttstädt um diesen Punkt[1]). — Heinichen sagt (S. 106): „Wer sich einmal von Jugend auf, an das ut re mi fa gewöhnt der meinet, es stecke nothwendig das gantze Heil der Music darinnen. Indeß sehen wir heut zu Tage viel brave Virtuosen in Lebens-Größe vor uns, welche die Solmisation im geringsten nicht verstehen, und uns gleichwohl die allerschönsten Sachen vorsingen, vorspielen, vorcomponieren, und die regulirtesten und schwehrsten Themata, künstliche Fugen und Doppel-Fugen, nach allen Regeln wohl ausführen: wie wollen wir denn gleich wohl so halsstarrig seyn, und sagen, man könne ohne die Solmisation kein vollkommener Musicus seyn?" Zwar wehren sich gegen die Abschaffung der Solmisation alle die, welche von Amts wegen mit der Kirchenmusik zu tun haben. Ihnen überläßt man auch gerne den Zopf, — ebenso wie die Kirchentonarten. Diese werden von Fortschrittlichen kaum mehr einer ausführlichen Darstellung für würdig gehalten: „Wir haben es hier nicht mit denen Modis der alten, sondern mit unsern bekannten 24 Modis Musicis zu thun, nach welchen die heutigen practici ordentlicher weise ihre musi-

[1]) Vgl. Ernst Ziller, J. H. Buttstädt, Halle 1934.

calischen Compositiones einzurichten pflegen[1])." Und wenn auch P. Meinradus Spieß sagt[2]): „Es muß doch in der That ein honetter Mensch bekennen, daß Heinichen hierinnfalls sehr unbescheiden geschrieben, da er die uralten Kirchen-Ton als Thorheiten ohne weiteres Ceremoniell in ihr schon aufgerichtetes Grabmahl zur ewigen Ruhe will verwiesen haben," — es hilft nichts: auch das Schicksal der Kirchentonarten war um die Mitte des Jahrhunderts besiegelt, und damit der ganze Wust an Tonartencharakteristik, der sich durch Jahrhunderte geschleppt hatte.

Dauernder Zwist zwischen Konservativen und Revolutionären herrschte um solche scheinbaren Nebensächlichkeiten, ob die Quarte eine Konsonanz oder eine Dissonanz sei. Mattheson widmet dieser Frage den ganzen zweiten Teil seines „Forschenden Orchester", und seine außerordentliche philologische Gründlichkeit bringt die Belege dafür zusammen, daß es sich hier in Wirklichkeit um einen Streit handelt, der bis in pythagoreische Zeiten zurückgeht. Immer standen sich die einseitigen Verfechter des rational-akustischen Sachverhaltes und diejenigen gegenüber, die das Gehör entscheiden ließen: Für erstere war die Quarte eine Konsonanz, für letztere eine Dissonanz. Mattheson ergreift natürlich mit Feuereifer die Partei des Gehörs und machte sich damit Sorge und alle mathematisch eingestellten Theoretiker zum Feinde. Mizler nahm einen vermittelnden Standpunkt ein, der etwa der Lage um die Jahrhundertmitte entsprach. — In der Beurteilung dieser Streitigkeiten hat H. W. Riehl doch vielleicht das Richtige getroffen, wenn er sagt[3]):

„Die modernen musikalischen Puritaner rechnen es den agitatorischen Musikschriftstellern aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts als ein schweres Verbrechen an, daß dieselben, direct und indirect, gegen die Überlieferungen mittelaltriger Tonkunst, gegen die alten Choräle, gegen die klassische reine Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts gekämpft haben. Es erfüllten dieselben aber gerade darin den wahren Beruf ihrer Zeit. Hätten sie nicht die guten alten Meister des strengen Kirchensatzes auf ein volles Jahrhundert in Vergessenheit zurückgestoßen und dafür der damals verächtlich so genannten „galanten Musik" die Thore geöffnet, der sonnige Frühlingstag der Haydn-Mozartschen Periode wäre niemals am Horizonte deutscher Kunst aufgezogen. Was uns jetzt in einer musikalisch ausgelebten Zeit, am Abschluß einer großen Epoche wieder ein Wahrzeichen der Reform geworden ist, das Zurückgreifen zum Studium der alten ernsten und keuschen Kirchenmusik, das würde in jenen Tagen des anbrechenden musikalischen Sturmes und Dranges ein sicheres Merkmal künstlerischer Verknöcherung und Verstocktheit gewesen sein."

Wichtiger als diese Fehden um die Überwindung veralteter Vorurteile sind auch für uns noch die Auseinandersetzungen mit

---

[1]) Heinichen a. a. O. S. 837. [2]) A. a. O. S. 34.
[3]) H. W. Riehl, Musikalische Charakterköpfe, 1868, S. 60/61.

zukunftweisenden Fragen: die richtige Temperierung der Tasteninstrumente, die logischen Grundlagen unseres Harmoniesystems (Rameau, Marpurg-Sorge); aufschlußreich sind ferner die Abhandlungen über die „Singcomposition", die Versuche einer Melodielehre, die Darstellungen damaliger Verzierungspraxis usw. In diesen Fragen bahnte sich die neue Zeit an, doch würde ihre ausführliche Darstellung über den Rahmen des gestellten Themas hinausgehen. Soweit sie Riepels Lebenswerk berühren, werden sie an entsprechendem Orte behandelt. Bevor wir nun zu Riepel selbst übergehen, wollen wir kurz die für seine Einordnung in die damalige Zeit wichtige Frage zu beantworten suchen: Wer schrieb damals theoretische Lehrbücher?

Das 17. Jahrhundert ist das Jahrhundert der großen enzyklopädischen Werke. In allen europäischen Kulturstaaten entstand ein solches, darin man alles das zusammenzufassen suchte, was die Zeit an musiktheoretischem Wissen besaß. In Spanien schrieb Cerone[1]), in Frankreich Mersenne[2]), in Italien Zacconi[3]) und in Deutschland Praetorius[4]), So verschieden auch die Werke unter sich sein mochten, so waren ihre Verfasser doch alle vom gleichen Streben beseelt: sie wollten zusammentragen, was praktische Erfahrung und theoretische Forschung erschlossen hatte. Geschichtliche Exkurse standen neben akustischen Erörterungen, die Satzlehre neben Instrumentenkunde, Anweisungen zur Aufführungspraxis neben sonderbarsten Spekulationen mittelalterlicher Provenienz. Außer diesen enzyklopädischen Werken existierte noch eine Unzahl kleiner, für den Schulgebrauch bestimmter Abrisse, Katechismen und Singefibeln, in denen die Grundelemente des Choral- und Figuralgesanges dargelegt waren[5]). Eigentliche Kompositionslehren gab es kaum; Praetorius wollte eine solche

---

[1]) Domenico Pietro Cerone, El melopeo y maestro, Tractado de musica theorica y practica (1613).

[2]) Marin Mersenne, Harmonie universelle (1636/37).

[3]) Lodovico Zacconi, Prattica di musica (1592, 1622).

[4]) Michael Praetorius, Syntagma musicum, 3 Teile, 1615—1620. In diese Reihe gehört bedingt auch Athanasius Kircher mit seinen beiden Werken: Musurgia Universalis, Rom 1650 und Phonurgia nova, Rom 1673.

[5]) Näheres darüber s. bei Friedr. Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evang. Lateinschulen des 16. Jahrhunderts, Diss., Berlin 1903; Georg Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik, Leipzig 1928; Eberhard Preußner, Die Methodik im Schulgesang der evang. Lateinschulen des 17. Jahrhunderts, Diss., Berlin 1924; Albert Allerup, Die „Musica practica" des Johann Andreas Herbst und ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Schulmusik, Diss., Münster 1930.

als 4. Band seines Syntagma musicum herausgeben, kam aber nicht mehr dazu. Nur eine Kompositionslehre in deutscher Sprache ist uns überliefert: die des Schützschülers Christoph Bernhard[1]).

Ganz anders ist die Lage nun im 18. Jahrhundert, im Jahrhundert der „Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert", wie sie Riehl in dem oben erwähnten Aufsatz nennt. Ihr Anführer, Mattheson, wäre in der Tat der Mann gewesen, der ein enzyklopädisches Werk, ähnlich den eben genannten mit Leichtigkeit hätte schreiben können. Daß er es nicht tat, stattdessen aber eine Unzahl mehr oder weniger umfangreicher Schriften schrieb — Riehl spricht von 88 Stück![2]) —, deren wichtigste auch heute noch, trotz ihres polemischen Charakters, unschätzbaren Quellenwert besitzen, zeigt aufs deutlichste, wie sich die Zeitlage gewandelt hatte! Und diese Schriften wandten sich weder an die Gelehrten noch an die Schuljugend, sondern an eine interessierte Laienschicht. Aufschlußreich sind in dieser Hinsicht die ausführlichen Titel von zwei Matthesonschen Werken:

Das neu-eröffnete Orchestre, oder gründliche Anleitung, wie ein galant homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Musik erlange, seinen Gout darnach formiren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge. 1713.

Das beschützte Orchestre, oder desselben zweite Eröffnung, worin nicht nur einem wirklichen galant-homme, der eben kein Professions-Verwandter, sondern auch manchem Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musikalischer Wissenschaft, wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert, eigentlich und wahrhaftig verhalten, ertheilet ... 1717.

Mattheson war nur einer von vielen überaus produktiven Schriftstellern, die sowohl ästhetische wie musiktheoretische, akustische wie aufführungspraktische Fragen unter größter Anteilnahme eines breiteren Publikums diskutierten. Natürlich wurden auch nun die einzelnen Fächer der Musiktheorie und Musikwissenschaft immer mehr spezialisiert. — War das Rad der Entwicklung jahrhundertelang nur langsam weitergelaufen, — jetzt drehte es sich um so schneller: schon nach einem Jahrzehnt hielt man Bücher für überholt, weil die Praxis inzwischen ganz andere Wege gegangen war. — 1728 schrieb Heinichen auf das Titelblatt seines genannten Werkes: „Der Generalbaß in der Composition oder Neue und gründliche Anweisung, wie ein Music-Liebender mit

[1]) Neuausgabe von Josef Maria Müller-Blattau, Leipzig 1926.

[2]) Allerdings ist nur ein Bruchteil von diesen musikwissenschaftlichen Fragen gewidmet (Riemann führt in seinem Lexikon 28 Stück auf), der größere Teil befaßt sich mit historischen, theologischen und politischen Problemen.

besonderem Vortheil durch die Prinzipien der Composition, nicht allein den Generalbaß im Kirchen-, Cammer- und Theatralischen Stylo vollkommen & in alteriori gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst wichtige Profectus machen könne." — 1745 kam Sorge mit seinem „Vorgemach der musicalischen Composition oder Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum Generalbaß . . ." und 1762 schreibt C. Phil. Em. Bach im zweiten Teil seines „Versuches über die wahre Art das Klavier zu spielen", § 9: „Bloße Beherrschung des Generalbasses macht heutzutage keinen guten Accompagnisten mehr, es gehört dazu etwas mehreres, das im folgenden dargelegt werden soll." Also nicht einmal zum guten „Accompagnement" genügte die Kenntnis des Generalbasses mehr, geschweige denn zur Komposition. Ähnlich stand es auch um die andern Zweige der allgemeinen Kompositionslehre: die Praktiker jedes Jahrzehnts mußten grundlegende Schriften ihrer Vorgänger wenn nicht gar umstoßen, so doch in wesentlichen Punkten ergänzen. Und dieser Notwendigkeit entsprangen, wie wir sehen werden, auch die meisten Riepelschen Schriften.

Überschaut man die ganze stattliche Anzahl der Musikschriftsteller im 18. Jahrhundert, so lassen sie sich unschwer in drei Klassen einteilen: Da waren zunächst die wissenschaftlich Gebildeten, — wir würden heute vielleicht sagen, die „Intellektuellen". Männer wie Scheibe, Mizler, Marpurg überragten ihre Fachgenossen in bezug auf Allgemeinbildung meist bei weitem. Sie befleißigten sich eines gepflegten Stiles, ästhetisierten, spekulierten, und ihr systematisches Denken drückte auch der Darstellung praktischer Fragen seinen Stempel auf. Sie gaben „critische" Zeitschriften heraus und waren fast immer in polemische Auseinandersetzungen verwickelt. Auch wenn sie durch praktische Musikausübung ihren Lebensunterhalt verdienten, so waren sie doch die eigentlichen „Wissenschaftler" und befanden sich häufig im Gegensatz zu den Angehörigen einer zweiten Klasse, die im Ganzen mehr der Praxis verhaftet war. Es waren die Organisten und Kammermusiker vom Schlage Sorges, Daubes, Nichelmanns, Riedts usw. Auch diese Männer verfügten über ein gehöriges theoretisches Rüstzeug, ästhetische Fragen aber standen bei ihnen zurück gegenüber den Problemen der musikalischen Theorie. Diese behandelten sie mit aller wissenschaftlichen Gründlichkeit und gaben auch ihrem Stil den Anstrich besonderer Gelehrtheit.

(Z. B. wenn Ernst Gottlieb Baron einen Aufsatz[1]), der für Beibehaltung der Lautentabulatur eintritt, wie folgt beendet: „Da nemlich nichts ohne zureichenden Grund sein kann; kein Grund aber nicht zureichend ist, wenn er nicht aus dem Wesen einer Sache fließt; das Wesen einer Sache aber seine Einrichtung ist; und aus der Einrichtung die Nothwendigkeit entstehet; so wird auch die Lautentabulatur notwendig bleiben müssen." Man sehe auch Nichelmanns erwähnte Schrift von der Melodie.) — Als man kurz nach der Jahrhundertwende der ewigen Streitigkeiten müde wurde, als sich bereits ein neuer Musikstil (Rokoko) befestigt hatte und die große Zeit der Wiener Klassik bevorstand, kamen endlich jene Männer, die bei großer Allgemeinbildung und hohem praktischen Können außerdem noch überdurchschnittliche Künstler und ebensolche Pädagogen waren und nun ihre Erfahrungen in den bekannten drei Schulen (s. o. S. 4, Anm. 3) niederlegten. Ihr Stil war klar und ohne Weitschweifigkeit, ihr Ziel aber bestand nicht etwa nur darin, einen guten Flöten-, Klavier- oder Violinspieler heranzubilden, sondern „einen geschickten Musicverständigen zu ziehen" (Quantz).

Diese Typeneinteilung allein genügt natürlich keineswegs, um das bunte Bild der Musikschriftsteller dieses Jahrhunderts zu erfassen. Es ist z. B. unmöglich, Mattheson in eine der drei genannten Klassen einzuordnen, auch Marpurg und andere Vertreter der Berliner Schule sind nicht so eindeutig abzustempeln, wie hier scheinbar versucht wurde. Riepel selbst gehört mit einigen Zügen seines Schaffens der zweiten, mit anderen der dritten Klasse an. — Es geht aber nicht so sehr um die Klassifizierung der Autoren, als mehr um die Kennzeichnung dreier Hauptschichten des musiktheoretischen Schrifttums. Man könnte auch noch nach einem anderen Gesichtspunkt ordnen, nämlich nach der konservativen oder fortschrittlichen Einstellung des Autors. Aber eine weitere Verfolgung dieser Gedankengänge würde uns zu sehr vom eigentlichen Thema abführen. Als einen, allen bis zu den 80 er Jahren entstandenen Werken gemeinsamen Zug wollen wir lediglich nochmal ihre ungemeine Lebensnähe unterstreichen, die gegenüber der langweiligen Trockenheit späterer Lehrwerke äußerst angenehm absticht[2]).

[1]) In Marpurgs Hist.-Krit. Beytr. II, S. 119 (1756).

[2]) Im übrigen sehe man zu diesem Abschnitt noch: Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts von Erich Katz, Diss. 1926, und Der Geist der Aufklärungsbewegung in der Musik von Paul Löwenstein, Diss. 1921.

Bevor wir uns nun Riepels Schriften zuwenden, wollen wir kurz seinen Lebenslauf skizzieren. — Schon Mettenleiter bedauert[1]), daß über Riepels Leben so wenig in Erfahrung zu bringen sei. Obwohl dem Verfasser einer Regensburger Musikgeschichte bei den Vorarbeiten zu seinem Buch sicherlich alle dortigen Quellen offen standen, muß er feststellen: „Über seine (Riepels) Lebensschicksale hier war ich ebenfalls nicht im Stande, etwas aufzufinden." Gilt dies schon für die Regensburger Zeit, um wieviel mehr erst für Riepels Lehr- und Wanderjahre! Glücklicherweise hat nun Riepel in seinen Schriften hier und da verstreut einige Andeutungen gemacht, die, sorgfältig zusammengetragen und durch die wenigen Notizen aus Akten ergänzt, doch genügen, seinen Lebenslauf in gröbsten Umrissen zu erkennen.

[1]) Dominicus Mettenleiter, Dr. phil. et theol., Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte. 1. Bd.: Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1866, S. 49—56, 277/78. Auf Mettenleiters Buch und seine Würdigung Riepels kommen wir im folgenden ausführlicher zu sprechen (s. S. 25ff. und 42ff.)

## II

# Riepels Leben und Persönlichkeit

Geboren wurde Riepel „als ein ehrlich und ehelich erzeugter Ländler (aber N. B. keiner von der neuerlichen Empörungsbrut) oder Oberösterreichischer Bierwirtssohn im Dorfe Hörschlag zum grünen Baum genannt“[1]), und zwar errechnet Mettenleiter auf Grund der Todesnotiz als Geburtsjahr 1708. Erkundigungen in dem Dorfe Hörschlag, bzw. der zuständigen Pfarre Rainbach bei Freistadt (Oberösterreich) ergaben aber das Jahr 1709. Das Taufbuch der genannten Pfarre weist unter Jänner 1709 und unter Pfarrer Johann Paul Ametsmann folgende Eintragung auf[2]):

„Die 22. huius idem baptizavit Josephum, pater legitimus e(rat) Philippus Riepel, rusticus et caupo de teitsch Hörschlag, mater Ursula, patrinus Georgius Horner, rusticus de Zurlüssen.“

Weiter sagt Riepel an der erwähnten Stelle (Vorwort zu seinem dritten Kap.): „In meiner Jugend habe ich dem Feldbau, wie es im dasigen Gäu üblich ist, so gestreng obliegen müssen, daß ich mir getrauete, in dieser Wissenschaft viele hochtrabende Gelehrte, Pharisäer, große und kleine Müßiggänger usw. weidlich zu unterweisen.“ So wird er eine harte Jugend, oder wie er (Kap. 2, S. 109) selbst sagt: „scharffe Erziehung“ gehabt haben. Als Stätten seiner Schulbildung nennt er drei verschiedene Orte: 1. Linz (Fugenbetrachtungen, Teil 1, S. 98); 2. die Grazer Lateinschule (Harmonisches Sylbenmaß, Teil 1, S. 24) und 3. das Seminarium der Stadt Steyr, wo er zur „Erlernung der lateinischen Sprache nur 2 Jahre gebraucht habe“ (Kap. 4, S. 38). Vielleicht irrt er sich hinsichtlich der letzten Angabe: die lateinische Sprache wird er sicher schon in Graz erlernt haben. Dagegen wird er auf dem

---

[1]) Vorwort zu seinem Kapitel 3. Mit „Kapitel“ bezeichnet Riepel jedes seiner abgeschlossenen Werke, nicht etwa einzelne Abschnitte daraus (s. die folgende Aufzählung seiner Schriften).

[2]) Ich verdanke diese Angaben dem jetzigen Ortspfarrer von Rainbach, Herrn Koop. Franz Wenger. Seine ausführlichen Notizen über Voreltern, Geschwister und Heimat Riepels s. ungekürzt im Anhang (Nr. 1).

Seminar in Steyr die Ausbildung genossen haben, die ihn in Stand setzte, für eine Zeit lang Schulmeister, „Praeceptor" auf dem Lande zu sein (Baßschlüssel S. 66). Dieser Beruf mag ihm nicht sonderlich zugesagt haben, denn bald reist er als „Kammerdiener großer Herren" durch das halbe Europa, vor allem den östlichen Teil. 1737 hört er die Türken ihre Lieder in Quartenparallelen singen (Kap. 3, S. 39); „ich stund damals beym General D'Ollone als Kammerdiener in Diensten". Und im „Baßschlüssel" (S. 67) sagt er: „Ich habe zu Possega in Slavonien (Anmerkung dazu: ich sage Bosnien) junge Leute und besonders Zigeuner bloß nach dem Takt einer kleinen Trommel in Reihen tanzen sehen." — Diese Wanderjahre werden in die Zeit 1737—40 fallen. Eine eigentliche musikalische Ausbildung wird er bis dahin nicht gehabt haben; denn im „Baßschlüssel" S. 24 heißt es: „Ich habe in der Jugend keinen Rathgeber gehabt." Im wesentlichen war er sicherlich Autodidakt, der sich die Mittel zu seinen Liebhabereien — auch in den nun folgenden Jahren — häufig genug vom Munde hat absparen müssen. Wir ersehen dies aus einer Reihe von Bemerkungen in seinen Werken. So sagt er im Vorwort zum fünften Kapitel, daß er von seinen Werken hundert und mehr Exemplare in die Ferne, „manchmal gar franco übermacht habe, um lehrbegierigen Jungen, die die Kreutzer so zusammen sparen müssen, wie ich ehemals that, den Preis mildern zu helfen; denn der Reichen Kinder kaufen sowas gar selten, — sie wissen insgemein ohnehin gleich alles, was ihnen zu wissen nöthig ist." Oder er läßt seinen Schüler sagen: „Es trifft also nicht allzeit so ein, wie mein Herr meynt. Denn wenn mich manchmal hungert, daß mir die Rippen krachen, und er merkt es, so schwätzt er mir gleich eins vor und sagt, daß Nothdurft besser sey zum Lernen, als alle Lehrmeister in der Welt. Du magst meinethalben itzt lachen. Es ist dir doch vordem ebenfalls oft ein wenig hinderlich gegangen" (Kap. 2, S. 108). Das Üben — Riepel spielte in erster Linie Violine — hat er häufig genug erst in späten Abendstunden erledigen müssen, ohne an ein Ausruhen denken zu können. Bei seinem praktischen Musizieren wird ihm seine Abstammung aus einer musikalischen Familie und Gegend geholfen haben. —

Die für seinen musikalischen Werdegang entscheidenden Jahre verlebte Riepel nun in Dresden. Darüber sagt er im Vorwort zum zweiten Kapitel: „Dort hatte ich das Glück, 5 Jahre hindurch lauter musikalische Schönheiten anzuhören und zugleich auch viel

Berlinische Meisterstücke, habe auch dort Französisch gelernt und die Faustina (Hasse) gehört.“ Diese Dresdener Jahre können wir nach einigen Bemerkungen Riepels auf die Jahre 1740—45 festlegen. Er sagt u. a. im „Harmonischen Sylbenmaß“ S. 76: „Wenn ich Gelegenheit hätte, noch eine Oper aufführen zu sehen, wünschte ich zugleich schöne Arien, schöne Stimmen, harmonische Auszierungen, mit drunter wundervolle Kehlen, überhaupt eine Musik — kurz, wie ich sie (dazu rechne ich auch alle Meisterstücke für die Kirche) von 1740 fünf Jahre hindurch zu Dresden gehört habe.“ Schon diese kurzen Bemerkungen Riepels zeigen, was für ihn die Dresdener Zeit bedeutete. Dresden galt damals als „Eldorado aller jungen Komponisten und Musiker“[1]). Welche Anziehungskraft diese Metropole besaß, erkennt man z. B. aus der Selbstbiographie von J. J. Quantz[2]). Zwar war J. D. Heinichen, der „bei seinen Zeitgenossen, selbst bei den beiden Hauptkritikern jenes Jahrhunderts, bei Mattheson und Scheibe, als einer der gelehrtesten Musiker in hohem Ansehen stand“[3]), schon 1729 gestorben. Aber auch sein Nachfolger, J. D. Zelenka, der in Wien wahrscheinlich den Unterricht des berühmten Fux genossen und dort im Jahre 1717 den von Dresden hergereisten Quantz für kurze Zeit unterrichtet hatte, war ein gesuchter Lehrer. Und mit diesem „ausbündigen Meister“ genoß Riepel „täglichen Umgang“ (s. Kap. 4, S. 101). Ob er regelrechten Unterricht bei Zelenka nahm, ist aus dieser Anmerkung nicht ersichtlich. Nach einer Notiz im Kap. 2, S. 90, wäre es aber nicht unmöglich. Dort sagt er: „Ich schäme mich niemals, andere um die Auflösung eines Zweifelsknotens öffentlich zu ersuchen. Es hat mir vielmehr oft weh getan, daß ich nicht dazu habe gelangen können, wie froh war ich nicht vor ungefähr 14 Jahren, da mir ein wackerer Tonkünstler (ja wohl recht eines aufrichtig- und harmonischen Gemüts) nur in etlichen Stunden ein- und anderen zweifelhaften Grundsatz erläuterte. Die mehresten haben mir vordem freylich wohl nichts als etwan eine höhnische

---

[1]) Arnold Schering, Vorwort zur Neuausgabe der Flötenschule von J. J. Quantz, 1906.

[2]) In Marpurgs „Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik“ I, S. 197.

[3]) G. A. Seibel, Das Leben des Königl. Poln. und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen, Diss. Leipzig 1913, S. 28. Über die Musikgeschichte Dresdens siehe Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden, 1861/62; derselbe, Beiträge zur Geschichte der Königl. sächs. Kapelle, 1849; ferner: Robert Proelß, Geschichte des Hoftheaters . . ., 1878; Rich. Engländer, Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800, ZfMW. 4, S. 199.

Antwort ertheilt, und mich sodann mit meinen Fragen nur noch verwirrter zurückgeschickt. Bald fragte mich einer, ob ich auch wohl im Stande wäre, die so kostbaren Lectionen zu bezahlen; bald riet mir ein anderer, ich sollte doch die Composition gänzlich fahren lassen, weil sie für mich zu schwer wäre und was dergleichen niederträchtige Großsprechereien mehr sind. Deswegen habe ich mich seitdem immer zu rächen gesucht, nämlich mit dem, daß ich einem Anfänger u.s.f. all dasjenige oder wenige entdecken und mitteilen will, was ich hie und da aufgeschnappt habe." Da er dieses im Jahre 1755 schrieb, könnte jener „wackere Tonkünstler", der ihm vor 14 Jahren, also 1741 geholfen habe, wohl der 1745 verstorbene Zelenka gewesen sein. — Wichtiger aber als diese Verbindung mit Zelenka war für Riepel ohne Zweifel das blühende Musikleben Dresdens überhaupt. Dresdens „Orchester galt als das Beste seiner Zeit[1])." Der berühmte Pisendel wirkte dort seit 1712. Er war nicht nur der große und angesehene Violinist und Orchestererzieher, — sein „Geschmack" wurde maßgebend für eine ganze Generation[2]). Sein Schüler Joh. Gottl. Graun war einer der angesehensten Instrumentalkomponisten seiner Zeit, und da auch Karl Heinr. Graun seine Ausbildung in Dresden genossen hatte, da vor allem Quantz ein ständiges Bindeglied zwischen Dresden und Berlin war, so ist es erklärlich, daß Riepel in Dresden so viele „Berlinische Meisterstücke" hören konnte. Noch entscheidender war für ihn aber sicher der Einfluß, der von dem „großen Hasse" und seinen Werken ausging. Dieser in seiner Zeit geachtetste Komponist war seit 1731 in Dresden wirksam und mit ihm seine Frau, die berühmte Faustina. Riepels hohe Verehrung für Hasse kommt an vielen Stellen seiner Schriften zum Ausdruck.

In Dresden war Riepel vermutlich nicht nur auf seine musikalische Weiterbildung bedacht; aus mehreren Notizen ersehen wir, daß er auch Französisch lernte. Dann wird in seine Dresdener Zeit auch die intensivere Beschäftigung mit Philosophie und den mathematischen Wissenschaften fallen, die ihn beide nicht befriedigten. Sagt er doch (Kap. 2, S. 52) von seinem philosophischen Studium: „Es deucht mir aber heute noch, als wenn ich dieselben 3 Jahre hindurch gleichsam in einem dichten Nebel hätte Mücken fangen sollen", und von seiner Beschäftigung mit Geometrie,

---

[1]) Karl Mennicke, „Hasse und die Brüder Graun", S. 269f.

[2]) s. u. a. Adolf Raskin, J. J. Quantz, Diss., Köln 1923, S. 17 und Joh. Fr. Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, 1774, Teil 1, S. 10.

Algebra usw.: „Was hätte ich nicht während dieser Zeit in der Musik lernen und schreiben können. Wieviel kostete mich der Unterricht, und das darzu gehörige Werkzeug, maßen ich, sonderbar damals alles vom Munde absparen mußte“ (Kap. 4, S. 73). Möglicherweise aber könnte dieses dreijährige Studium auch erst in die nun folgenden Jahre fallen, die in ziemliches Dunkel gehüllt sind. Wahrscheinlich befand er sich wieder auf Reisen. Längere Zeit war er in Polen, denn im Kap. 3, S. 182, heißt es auf den verächtlichen Einwand des Schülers, sein Lehrer sei wohl nie in Italien gewesen: „Hingegen bin ich in Pohlen gewesen. Da ich vor 10 Jahren eben davon in mein Vaterland zurückkam, hießen mich deswegen viele meiner Landsleute (vermutlich in der blinden Meynung zur Verachtung) einen Pohlacken. Ich betaurte sie, und ward überzeugt, daß sie sich weder von sich selbst, noch weniger von einem fremden Lande einen Begriff zu machen wissen.“ — Im Kap. 6, S. 101, spricht Riepel auch davon, daß er „in Wien Symphonien und Konzerte“ gehört habe; da er aber während seiner Regensburger Zeit noch manche Reisen gemacht hat, so lassen sich aus diesen Notizen keine sicheren Rückschlüsse auf die Jahre 1745 bis 1750 ziehen.

Wie Mettenleiter berichtet, taucht der Name Riepel in einem Etat der Hofmusik (des Fürstlichen Hauses von Thurn und Taxis) aus dem Jahre 1751 zum ersten Male in Regensburg auf. Leider war dieser Etat im Archiv des Fürstenhofes nicht mehr aufzufinden. Für die Richtigkeit der Mettenleiterschen Angabe gibt es aber verschiedene Anhaltspunkte: 1752 erschien Riepels erstes theoretisches Werk. Auf dem Titelblatt nennt sich der Verfasser bereits „Seiner Durchlaucht des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus“. Unter No. XXV./11/1 findet sich in dem fürstlichen Archiv folgendes Konzept einer vom damaligen (1756) Fürsten Alexander Ferdinand erlassenen Urkunde:

„Wir von Gottes Gnaden Alexander Ferdinand des Heiligen Römischen Reichs Fürst von Thurn und Taxis, Graf ..... ..... Urkunde hiermit

Demnach bey Uns Unser erster Cammer-Musicus Joseph Riepel in Unterthänigkeit schriftlich gebetten, daß wir in Gnaden geruhen mögten, ihn dergestalten zu versichern, daß er bey den sich ereignen könnenden Unglücksfällen und besonders, wann derselbe nach seinem seithero bethätigten Eifer und Geschicklichkeit zu dienen, und uns zu vergnügen außer Stande gesetzet würde, jährlich vierhundert Gulden rheinisch zu genießen haben solle. Und dafern er, seinem gleichfalls unterdienstlichen Ansuchen nach, sich verehelichen und aber eher sterben sollte, als seine Frau, so solle eben diese seine hinterlassene Wittwe, so lang sie lebt, von uns alljährlich zweyhundert Gulden rheinisch erhalten. Wir seynd herunter zu willfahren um so geneigter, als wir an des supplicirenden Joseph Riepel

bisherigen Betragen, und in der Musik an Tag gelegten seltnen Eigenschaften Uns dadurch verschaften Vergnügen ein besonders gnadiges Wohlgefallen getragen, auch Uns von ihm versprechen, daß, wann es seine Leibskräften anders zulassen, er ferner darinnen fortfahren werde: während welcher Zeit ihm ohnehin jährlich fünfhundert Gulden, item die Officirs-Tafel, wobey des Tags zwey Bouteillen Tafelwein, wie auch die convenable Vergütung an Geld für Quartier, Holz und Licht von Uns zugesagt worden. Welches ihm hinfüro zur bestimmten Zeit so richtig ausbezahlt werden als bis hierher geschehen, sonderheitlich aber derselbe von nun an von allem Ball- oder Tanz-Spielen befreyet seyn solle.

Solchem nach bezeigen wir Unserem ersten Cammer-Musico Joseph Riepel die besondre Gnad, und ertheilen demselben andurch die Versicherung, daß er die vierhundert Gulden, oberwehntermaßen, lebenslänglich zu genießen habe, und solche ihm quartaliter pro rata mit einhundert Gulden aus unserer Fürstl. Haus-Cassa richtig bezahlt werden sollen. Urkundlich Unsrer eigenhändigen Unterschrift und beygedrucktem fürstlichen Ansigels. So geschehen auf unserm Schloß Trugenhofen. Den 9. September Im Jahr 1756."

Dieses Schriftstück belegt also eindeutig eine bereits absolvierte, mehrjährige Tätigkeit Riepels am fürstlichen Hofe. Es ist auch in mancher anderen Hinsicht aufschlußreich. Doch wollen wir, bevor wir Riepels Stellung näher betrachten, einen flüchtigen Blick auf die Regensburger Musikverhältnisse werfen.

Als wichtigstes Quellenwerk nannten wir bereits die „Musikgeschichte der Stadt Regensburg" von Dom. Mettenleiter. Dieser gelehrte Mann war auf musikwissenschaftlichem Gebiet eigentlich Liebhaber. Diese Tatsache erklärt die Mängel seines Werkes. Zu seiner Zeit steckte zwar die zünftige Musikwissenschaft noch in den Kinderschuhen. Musikalische Lokalgeschichten existierten überhaupt noch nicht. Und so bleibt es ein großes Verdienst Mettenleiters, mit seinen zwei Bänden der (damit Torso gebliebenen) Musikgeschichte Bayerns die Reihe jener Monographien über geographisch abgesteckte Gebiete eröffnet zu haben, die in unserer Zeit eine erhöhte Bedeutung für die Musikgeschichtsschreibung erlangten. Dieses Verdienst wird auch nicht geschmälert, wenn wir vom heutigen Standpunkt mancherlei Einwände erheben. Im Vorwort zu seinem 1. Bande sagt er: „Einleitungen, resp. zusammenfassende Abhandlungen über die Kunst, ihre Perioden, ihre Entwicklung aus der Zeit etc. heraus und für die Zeit, und wie dergl. Aushängeschilde sonst genannt werden, habe ich unterlassen." Wie sympathisch nun der Fleiß und Eifer sein mag, mit dem er alle Archivalien und Notizen zusammentrug, wie dankbar vor allem wir Nachfahren dafür sein müssen, so mag doch seine Abneigung gegen kulturhistorische und geistesgeschichtliche Betrachtungsweise ein Grund dafür sein, daß der 1. Band fast völlig totgeschwiegen wurde. Er beklagt sich darüber bitter im Vorwort zum 2. Band („Musikgeschichte der Oberpfalz") seines Werkes; dort sagt er

auch nochmal mit aller Deutlichkeit, wie man seine Musikgeschichte bewerten solle: er vergleicht sie mit den Daguerreotypien, Photographien, die eine getreue Schwarz-Weißzeichnung des Wirklichen geben, denen aber die Seele fehlt. „Der Leser muß das todte Buch beseelen." Diese Forderung mag vielleicht zu hoch gesteckt sein, auch oder gerade wenn sie an den modernen Leser gerichtet ist. Jedenfalls rechtfertigt allein die formale Seite seines Werkes eine Neubearbeitung[1]). Aber auch inhaltlich wird manches dem heutigen Stand der Musikforschung entsprechend umgestaltet werden müssen. Manche Urteile Mettenleiters sind zu berichtigen oder zu ergänzen. Außerdem wird man alles das nachzutragen haben, was sich seit seinem Tode ereignete und was Regensburgs Ruf als Musikstadt aufs Neue befestigte.

Diesen seinen Ruf als Musikstadt verdankt Regensburg ja im wesentlichen seiner hohen kirchenmusikalischen Tradition und Bedeutung. Die zahlreichen Klöster und Kirchen waren stets berühmte Pflegestätten der hohen Kirchenmusik. Abgesehen von einer kurzen Periode zu Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts, die nicht nur in Regensburg einen Niedergang der „Musica sacra" brachte, war und ist vor allem der Domchor eine berühmte „Sängerschule". Der Tiefstand aller Kirchenmusikpflege um die vorige Jahrhundertwende wurde Anlaß einer entscheidenden Restauration der katholischen Kirchenmusik, die ihren Ausgangspunkt in Regensburg hatte und an die Namen Proske, Haberl u. a. geknüpft ist.

Aber nicht nur die Kirchenmusik machte Regensburg berühmt. Diese freie Reichsstadt war jahrhundertelang Sitz des Deutschen Reichstages. Oft beherbergte sie deutsche Kaiser in ihren Mauern und oft war sie der Schauplatz feierlicher Begebenheiten. Und als im Jahre 1748 der Fürst Carl Alexander von Thurn und Taxis, der schon 1742 zum kaiserlichen Prinzipalkommissär[2]), d. h. zum Stellvertreter des Kaisers beim Reichstag ernannt worden war, nach Regensburg übersiedelte, wurde sein Hof der andere, für das Regensburger Musikleben wichtige Faktor. Wenn schon jeder kleine und mittlere Fürstenhof im 18. Jahrhundert seine eigene Kapelle unterhielt, um wieviel notwendiger war diese für den

[1]) Diese Neubearbeitung wird von Dr. Johannes Maier und Dr. Stäblein besorgt.

[2]) Oberarchivrat Dr. Rud. Freytag-Regensburg, Das Prinzipalkommissariat des Fürsten Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis. In: „Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen", Jahrg. 25, 1912.

kaiserlichen Kommissär! Hatte er doch so viel Repräsentationspflichten, daß ein anderes Fürstenhaus sie schon mit Rücksicht auf den dazu benötigten Kostenaufwand gar nicht hätte übernehmen können. Das Haus Thurn und Taxis hatte eine Haupteinnahmequelle in den von ihm eingerichteten und verwalteten Posten, die den Namen dieses Geschlechtes weltberühmt machten. Und so ist es selbstverständlich, daß zum „Amusement der Adlichen" sowohl Theater wie Musik sorgfältig gepflegt wurden.

Eine eigene Hofkapelle wurde vom Fürstenhause bis zum Jahre 1806 unterhalten. (Die Ereignisse dieses Jahres erschütterten die bis dahin so sichere Stellung des Hofes derartig, daß man alles Unnötige abbaute.) Wann sie eingerichtet wurde, läßt sich nicht ganz genau feststellen. Vermutlich gehörte Riepel, der ja 1751 eintrat, zu den ersten Kammermusikern. Genauere Daten über den Stand der Hofmusik finden sich in den Akten eigentlich nur für die Jahre 1775—1777. Wahrscheinlich hängt diese Tatsache mit dem 1773 erfolgten Thronwechsel zusammen[1]). Eine Besoldungsliste von 1776 zeigt die stattliche Zahl von 32 Musikern. Außer ihnen waren natürlich noch die obligatorischen Trompeter und Pauker angestellt. — Dem Fürstenhaus selbst wird reges musikalisches Interesse[2]) nachgerühmt, und eine Anzahl Aktenstücke zeigen, daß die Fürsten das Beste ihrer untergebenen Musiker im Auge hatten. Unter den Mitgliedern der Kapelle befanden sich auch einige recht namhafte Musiker (der Geiger Touchesmoulin, der Nachfolger Riepels im Kapellmeisteramt de Croes, der große Oboevirtuose Joh. Palästrini usw. — für kurze Zeit auch der

---

[1]) In diesem Jahre folgte Carl Anselm seinem Vater Alexander Ferdinand. Über die Familiengeschichte der von Thurn und Taxis gibt es wenig verläßliche Quellen. Einiges kann man dem Buche von J. B. Mehler, Das fürstl. Haus Thurn und Taxis in Regensburg, Regensburg 1899, entnehmen. Daraus erfährt man zwar, was das fürstliche Haus für Sportvereine und Caritas getan hat, aber kaum etwas über seine Beziehungen zur Musik. Für die Geschichte der Hofmusik ist bis jetzt noch immer Mettenleiters Musikgeschichte die einzigste und verläßlichste Quelle.

[2]) „Rückblick auf das Leben Carl Alexanders Fürsten von Thurn und Taxis . . ." Eine biographische Denkschrift von August Krämer, Regensburg 1828. Darin heißt es auf S. 129/30: „Der Fürst Carl Alexander war ein Verehrer der schönen Künste, und alle Festlichkeiten an seinem Hofe trugen das Gepräge des reinsten Geschmacks; das nämliche gilt auch von den, auf seinen Besitzungen von ihm errichteten Gebäuden und Anlagen. Die Musik liebte er vorzugsweise, und er spielte das Pianoforte nicht bloß mit Fertigkeit, sondern er war auch Kenner. Die Tiefen des Generalbasses waren ihm oft ein unerschöpfliches Meer von Tönen, in denen seine Phantasie schwärmte, indem er durch die künstlichen Übergänge von einer Tonart in die andere, und durch den Zauber lieblicher Melodien sich in die süßesten Träume verlor. Vorzüglich zog ihn die Kirchenmusik an, die in ihm einen großen Gönner fand. Musikalische Conzerte besuchte der Fürst regelmäßig..."

Vater des Dichters Jean Paul). — Wie im 18. Jahrhundert allgemein üblich, wurden auch reisende Virtuosen zum Vorspielen zugelassen. Allerdings nahmen diese „Gastspiele" solchen Umfang an, daß die Fürsten sich langsam dagegen wehren mußten. Zunächst wurden die Belohnungen auf feste Summen begrenzt[1]): Virtuosen 1. Klasse sollten 20, solche der 2. Klasse 12 Gulden erhalten. Dies sei ihnen vor ihrem Auftreten mitzuteilen, damit sie, falls ihnen die Summe nicht genüge, zurücktreten könnten. Als auch diese Regelung noch nicht half, verbat man kurzerhand jegliches Auftreten reisender Virtuosen[1]). Ob das dem Wunsche der Hofmusiker entsprach, läßt sich schwer beurteilen.

Sicherlich brachten die fremden Künstler manche Abwechslung und Anregung. Doch mochten sie auch mit dazu beigetragen haben, daß man von den Qualitäten der Regensburger Hofmusik anderwärts nicht allzu hoch dachte. Es gibt dafür eine Anzahl Belege: Als der englische Musikschriftsteller Charles Burney im Jahre 1772 seine musikalische Forschungsreise durch die Niederlande, Österreich und Deutschland machte, deren Ergebnis im Jahre 1773 auch in deutscher Sprache unter dem Titel „Tagebuch einer musikalischen Reise" erschien, lautete sein Urteil über die Taxissche Musik folgendermaßen (S. 254f.): „Herr Riepel, zu Regensburg, wird für einen der besten Theoretiker und der einsichtsvollsten Tonkünstler des Orts gehalten. Ich war willens auf meinem Wege nach Wien von München aus dahin zu gehen, ward aber durch die Nachricht von meinem Vorhaben abgehalten, daß Herr Riepel und die besten Musiker in Regensburg damals mit dem Fürsten von Thurn und Taxis zu Teschingen wären. Ich würde sie aber selbst zu Teschingen aufgesucht haben, hätte mich nicht ein vortrefflicher Beurtheiler der Musik versichert, daß er öfter den Fürsten von Thurn und Taxis einen Monat oder 6 Wochen besucht, sowohl dort als zu Regensburg, aber niemals an seinen Concerten ein großes Vergnügen gefunden hätte, ob seine Kapelle gleich zahlreich genug wäre. Denn sie führte ihre Musiken auf ohne Eleganz und Ausdruck, mit einer fast gänzlichen Vernachlässigung des Piano und Forte oder Lichts und Schatten, so, daß die Stücke, die sie executierten, so gut sie auch an und für sich selbst wären, ihm dennoch wenig Vergnügen verursachten. — Herr Riepel hat einige sehr gute musikalische Abhandlungen drucken

[1]) Acta XIII/48/4 des Fürstl. Archivs.

lassen, deren Marpurg und Hiller in ihren Sammlungen Erwähnung thun. Auch ist in Deutschland eine sinnreiche Composition von ihm sehr berühmt, worin er Mittel gewußt hat, fast alle Arten von militarischen Geschalle durch musikalische Instrumente nachzuahmen." — So günstig die Beurteilung von Riepels Persönlichkeit hier auch ausgefallen war, so empörte dieser sich doch gegen die anderen Auslassungen Burneys und schrieb in seinen „Fugenbetrachtungen" scharf dagegen (Teil 2, S. 69ff.): „Dieses Wort (Tagebuch) erinnert mich an eine eben so genannte Schrift, die vor einiger Zeit ein Engelländischer Tonkünstler herausgegeben hat. Es soll eigentlich eine Erkenntlichkeit für das sein, was ihm seine Reise durch Deutschland zu sehen, zu hören usw. verschaffte. Es wird darin unter andren auch meiner gedacht; es habe derselbe nehmlich vernommen, ich wäre ein einsichtsvoller Tonkünstler und hier Orts der beste Theoretiker. Allein, ich betheure, daß, je länger ich lerne, desto mehr Zweifel mir aufstoßen. Es kömmt eben hier so wenig auf gedruckte Schmierereyen an, als seines Orts. In Beherzigung dessen muß ich für seine geeignete Anerkennung freylich um so dankbarer sein. Hingegen folgendes: gleich wie ein böser Mensch oft eher zehenmal schaden kann, als zehen gute kaum einmal zu nützen fähig sind, so verhält es sich auch mit mancher öffentlichen Schrift. Es heißt im selben Tagebuch, es mangle hier an einer eleganten Ausführung. Aber wie? — ohne zu hören, ohne Umstand zu entscheiden? Zu unserem Glück denkt die gnädigste Herrschaft, es denken und sprechen Kenner ganz anderst, als er oder sein vorgeblicher Beurtheiler. Er meldet auch, ich hätte ein sinnreich Stück gesetzt, worin fast alle Arten von milidarischem Geschalle durch musicalische Instrumente nachgeahmt werden. Daß ist falsch, es mag ihm's ein Mann oder ein Weib erzählt haben. Ich will nur melden, daß sich der Verfasser des Stückes selbst darüber lustig macht. Ich habe übrigens alle mögliche Achtung für jenes seine Facultät und Würde. Hätte er sich nur gerade zu und bloß an mir selbst abgekühlt, ich würde es ganz billig für ein Vergeltungsrecht erkannt haben; massen ich vor 20 Jahren, als ich nehmlich das 2te Capitel zusammenraffte und von Seite 120 bis 129 jene unharmonischen Noten machte, und noch stumpfsinniger war, als ich dermalen bin. Ich glaubte derselben Erzählung blindlings, und um so leichter, weil ich nicht so glücklich war, weder es bis diese Stunde bin, von ringes herum Componisten desselben Landes was zu sehen und zu hören. Welches

mich freylich nicht entschuldigen mag[1]). Inzwischen werde ich mich schwerlich enthalten können, das Tagebuch bey übriger Zeit und guter Laune ganz durchzublättern; welches mir zwar zum Voraus kaum mehr zu sagen scheint als unter andrem eines J. J. Rousseau musicalisches Wörterbuch; als welcher comische Träumer sich erfrechte in seiner lettre sur la musique, so gar wieder die deutschen überhaupt zu mucksen. Wovon bey anderer Gelegenheit ein mehreres; so viel nehmlich unsere . . . ? (unleserlich) Freiheit gestattet."

So scharf aber Riepel hier auch gegen Burney vorgeht, — dieser stand mit seinem Urteil über die Regensburger Hofmusik nicht allein. C. F. D. Schubart schrieb über die Musik am Taxisschen Hofe[2]):

„Dieser glänzende deutsche Hof hat auch in neueren Zeiten durch die Tonkunst Aufsehen erregt. Alles wurde hier musikalisch: die Prinzessinnen spielten wie Engel auf dem Clavikord; sonderlich trieb es Prinzessin Xaveria bis zur Meisterschaft. Ihre Geschwindigkeit ist unglaublich; nur verliert sie dagegen in der Delicatesse. Regelmäßige Anordnung eines Orchesters muß man von einem solchen Hofe nicht erwarten, wo das Vergnügen als letzter Endzweck betrachtet wird. Wenn es zu Lampsak unter den Priestern des Priap's ein Musikchor gegeben hätte, so würde dieser ungefähr vom taxischen Hofe am meisten goutirt worden seyn. Die girrende Taube auf den Schultern der Venus-Anadyomene, das Zerschmelzen Endymions in den Armen der Diana; der betäubende Centralpunct jeder Schäferstunde, — alles, was girrt, schmachtet und vom Entzücken erlahmt, — gehört in den musikalischen Charakter dieses

---

[1]) Die „Erzählung", die Riepel im Kap. 2, S. 128 gebracht hatte und für die er Burney hier ein „Vergeltungsrecht" zugesteht, ist folgende: „Unser Philip erzählte letzthin, daß, ich weiß nicht in was für einem Lande oder Königreich, vor etlich Jahren abermal zwey Componisten zu Doctores erhoben sind worden; weil es daselbst vielleicht so gewöhnlich ist. Zu dem Ende legte man ihnen anstatt des examen der andern Wissenschaften unbekannte musikalische Stücke vor; sie machten aber beide während dem Spielen vernehmliche Fehler hinein. Dessen ungeachtet erhielten sie diese Würde. Der (bey uns ebenfalls bekannte) vornehmste Componist desselben Landes, welcher diesem feyerlichen Gepränge beywohnete, ward auch ermahnet, das Doctorat zugleich anzunehmen. Weil er aber mit dergleichen Blendwerk vielleicht keine Freude hatte, so gab er zur Antwort: Ey bewahre mich der Himmel vor dem Doctorat; da könnte ich auch fehlen, wie diese zwey." Burney war 1769 zum Doktor der Musik ernannt worden. Auf ihn persönlich konnte also Riepels im Jahre 1755 geschriebene „Erzählung" nicht gemünzt sein, wohl aber auf Vorgänger im Doktorat für Musik an der Universität Oxford.

[2]) „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst", herausgegeben von Ludwig Schubart, Stuttgart 1839, S. 196ff.

Hofes. Schon nach dieser Schilderung konnte kein großer Mann in dieser Region aufstehen. Doch zeichneten sich einige Köpfe aus, die nicht ganz unwürdig waren, Priester im Heiligthum der Liebe zu seyn.“ Von der Musik der Stadt Regensburg sagt Schubart, sie sei „gottesjämmerlich“. „Sie haben nicht einmal einen guten Organisten, und ihre Singchöre schreien und brüllen ohne Wirkung. Ehemals war Schlimbach da, ein gründlicher Orgelspieler und ein sehr brauchbarer Componist; aber jetzt geht Polihymnia an Regensburg vorüber, und kein Weihrauch dampft ihr von den Altären der Protestanten auf.“ (Übrigens lautet Schubarts Urteil über Riepel, das wir im letzten Teil bringen werden, recht günstig. Sein bissiges Urteil über die Regensburger Musikverhältnisse bezieht sich vielleicht auf jene Zeit des Niederganges, von der wir oben sprachen.) — Als der Berliner Buchhändler Nicolai im Jahre 1781 eine Reise durch Deutschland machte und dabei auch Regensburg besuchte[1]), wußte er zwar viel von dem kostbaren Staatswagen des Fürsten von Thurn und Taxis zu erzählen, aber von der Musik am Hofe nur sov iel, daß „eine eigene musikalische Kapelle“ bestünde. Da Nicolai sonst ziemlich ausführlich über musikalische Verhältnisse berichtet, könnte diese dürftige Notiz zu ähnlichen Rückschlüssen Anlaß bieten, wie die eben wiedergegebenen Urteile Burneys und Schubarts. — Doch ist die Frage nach der Qualität der fürstlichen Kapelle in diesem Rahmen von untergeordneter Bedeutung; die noch jetzt sorgfältig aufbewahrten Bestände an Kirchen-, Kammer- und Theatermusik beweisen jedenfalls, daß am Hofe zu jener Zeit die beste und „modernste“ Musik gepflegt wurde. Als Hugo Riemann vor Jahren die hohe Bedeutung der Mannheimer Schule ans Licht rückte, fand er wertvollste Unika von Kompositionen aus diesem Kreise im fürstlichen Archiv zu Regensburg! Und spätere musikwissenschaftliche Arbeit wird hier noch manches Wertvolle zutage fördern.

An diesem Hofe blieb nun Riepel bis zu seinem Tode. Über seine Tätigkeit gibt das oben mitgeteilte Aktenstück einigen Aufschluß. Anfangs als Violinist engagiert (s. auch S. 44), wurde er in späteren Jahren Kapellmeister, von Schubarth, seinem Schüler und Herausgeber des „Baßschlüssels“ auch Musikdirektor genannt; in einem „Verzeichnis der besten Kapellen deutscher Höfe[2])“ wird

---

[1]) Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Berlin 1788, Bd. 2, S. 347—418 über Regensburg.

[2]) Musikalisches Almanach auf das Jahr 1783 (hrsg. von Forkel), S. 130ff.

er als „Compositor", also Hofkomponist aufgeführt. Er erfreute sich offensichtlich großer Beliebtheit, auch bei seinen Fürsten. Durch das Dekret des Fürsten Alexander Ferdinand wird er der Offizierstafel zugeteilt, rangiert also als Hofkavalier. In den wenigen erhaltenen Besoldungslisten steht er immer an erster Stelle, wenn er auch als Unverheirateter nicht immer die höchste Barbesoldung hatte. In seiner Dissertation über Riepels Schüler Vogel teilte Vogler[1]) bereits genaue Zahlen über Riepels Besoldung mit. Danach erhält Riepel jährlich: Gehalt 400 fl., Kostgeld 220 fl., Tafelwein 255 fl. 30 kr., Kleidergeld 100 fl., Hauszins (St. Emmeram) 25 fl., Holz in natura 16 fl., Lichter 7 fl., Roquelor alle 5 Jahre 4 fl., Stiefel alle 3 Jahre 1 fl. 40 kr. Diese Angaben sind einer Besoldungsliste aus dem Jahre 1777 entnommen. Aus den Jahren 1775/76 sind außer ähnlichen Listen einige Quittungen mit der Unterschrift Riepels erhalten, in denen er den Erhalt seines Quartalsoldes in Höhe von 100 Gulden bescheinigt. — Da er vom Ball- und Tanzspielen befreit war, nach seinem eigenen Zeugnisse aber nie untätig sein mochte, fand er genügend Muße zur Abfassung seiner theoretischen Werke und Ausübung reger Lehrtätigkeit. Von seinen Schülern nannten wir bereits den späteren Regensburger Kantor Johann Caspar Schubarth und den begabten, in Paris frühverstorbenen Opernkomponisten Johann Christoph Vogel (1756—1788). Weiter wären zu nennen: der auch durch Kompositionen bekannt gewordene, gelehrte Emmeramer Pater Coelestin Steiglehner („Prof. der Philosophie und Musikdirektor des Stiftes S. Emmeram" nennt ihn Nicolai a. a. O.), Pater Sebastian Prixner, der Riepelsche Handschriften sorgfältig kopierte und damit vor dem Untergang rettete, der Domkapellmeister (seit 1770) Fortunat Ferdinand Cavallo (gest. 1801), der Schauspieler, Sänger und Komponist Joh. Christian Kaffka (gest. als Buchhändler in Riga 1815), der Violinist und Komponist am Taxisschen Hofe Franz Xaver Pokorny (gest. 1794), von dem im fürstlichen Archiv sehr viel Kompositionen verwahrt werden.

Einige Abwechslung zwischen Lehr- und Konzerttätigkeit brachten Riepel sicher die Reisen, die er in Begleitung seiner Herrschaft unternahm. Sehr häufig fuhr man nach dem nahen Donau-

[1]) Arthur Vogler, Johann Christoph Vogel, Diss., Halle 1914, S. 2. — Vogler schreibt übrigens von Riepel, er sei vor seiner Regensburger Zeit als Violinist in Dresden tätig gewesen. So einleuchtend diese Annahme auch ist, so fanden sich bisher doch keine Belege dafür.

stauf, wo der Fürst ein Schloß besaß. Im Frühjahr reiste er meist auf den Sommersitz der Herrschaft: Dischingen (Teschingen) im Württembergischen, von dem schon Burney sprach. Eine lebendige Schilderung der dortigen herrlichen Umgebung gibt Riepel im „Harmonischen Sylbenmaß" (Teil 1, S. 10): „Ach! Ich wünschte, daß uns ein Dichter hälfe. Er könnte zugleich eine schöne Beschreibung über diese anmuthige Aussicht machen und sie zum Stoffe wählen (Anm. dazu: Ich habe dieser Unterhaltung meine Nebenstunden gewiedmet auf dem Herrschaftlichen Landgut zu Dischingen, als wohin alle Frühjahre die Reise zur Sommerlust verordnet ward), da ich, betrachte nur! hier von meinem Schreibtische die mit lebendigen Gehägen umgrenzten und fruchtbarsten Felder; dort am Berge die grünschattierten Wälder und Gebüsche; dies- und jenseits der forellenreichen Ege die fetten Pferd-, Rind- und Schafweiden; hier nächst am Fenster die in voller Blüthe prangende Baumschule u.s.m. den ganzen Tag vor Augen habe. Und wenden wir uns rechter Hand zum Ziergarten hinüber, so macht die Fülle unübersehbarer Annehmlichkeiten müde." Aber auch weitere Reisen wird Riepel noch während seiner Regensburger Zeit gemacht haben: 1753 war er in Brüssel (s. Kap. 2, S. 1). (Von Brüssel stammte der Regensburger Zweig der Thurn- und Taxisschen Familie. Dort gehörten ihr noch reiche Besitzungen. Und diese Verbindung nach Brüssel erklärt vielleicht, daß von dem einzigen kompositorischen Werk, was von Riepel im Druck erschien, seinen 1755 verlegten Violinkonzerten sich nur ein — zwar unvollständiges — Exemplar in Brüssel erhalten hat.) 1762 war Riepel in der Schweiz (Kap. 4, S. 100). Von anderen Reisen ist nichts bekannt.

Beruf und Stellung wiesen den Komponisten Riepel mehr auf die Kammermusik, seine häufig zum Ausdruck gebrachte Neigung aber zur Kirchenmusik. Nur für das Theater zu komponieren, hatte er nie das „Glück oder Unglück" (Kap. 2, S. 39). So finden sich in den Archiven und Bibliotheken eine Reihe Kompositionen Riepels für Kammer (Sinfonien, Konzerte etc.) und Kirche (Messen, Psalmen u. a.). Da die Betrachtung der Kompositionen Riepels nicht zu unserem Thema gehört, der Komponist Riepel zudem von anderer Seite[1]) ausführlich behandelt wird, glauben wir ihn hier übergehen zu dürfen.

[1]) cand. phil. Josef Merkl-Regensburg steht unmittelbar vor dem Abschlusse seiner Dissertation über die Kompositionen Riepels.

Von Riepels fernerem Leben ist nicht mehr viel zu berichten. Er starb am 23. Okt. 1782. Die Eintragung im Sterbebuch von St. Rupert (Emmeram) lautet: „25. Octob. 1782 sepultus est Nobilis ac Doctissimus Josephus Riepl, Taxensis Musices Director peritissimus. Hic vir erat Religionis catholicae et amator et propugnator acerrimus; Verae Probitatis exemplar ac pater pauperum. Obiit 23. Octob. hor. 12 diurn. aet. suae 74 annorum rite provisus." — An der Kirche St. Emmeram ist auch noch sein Grabstein zu sehen. — Unter den Akten des fürstlichen Hofes fanden wir das Riepelsche Testament. Wir bringen es ohne Kürzung im Anhang, da es die aus Rainbach erhaltenen Angaben über Riepels Familie und Heimat zum Teil bestätigt, weiter aber noch einigen Aufschluß über seine letzten Lebensumstände gibt. Seine Verfügungen über die Verteilung des ersparten Vermögens an die Geschwister in Hörschlag und Wien wurden noch zu seinen Lebzeiten ausgeführt. Es finden sich außer Postquittungen ein ausführlicher Brief des damaligen Rainbacher Pfarrers, der die Weiterleitung des Geldes besorgte und die Quittungen seiner Geschwister einsandte. Der Punkt 8 des Testamentes, der den Verkauf von Riepels sonstiger Hinterlassenschaft und Verteilung des Erlöses an die Armen bestimmte, scheint zu einigen unschönen Vorkommnissen Anlaß gegeben zu haben. Wir bringen darüber ein Protokoll des fürstlichen Sekretärs Ellepauer[1]). Daraus können wir ersehen, daß Riepel in gänzlicher Verlassenheit und Einsamkeit verschieden ist, seiner Umwelt vielleicht längst nur als Sonderling bekannt.

Ein Bild seiner Persönlichkeit zu entwerfen, heißt soviel, wie seine Werke charakterisieren. Denn nur aus ihnen läßt sich ein wenn auch längst nicht deutliches Bild seines Charakters entwickeln; und dabei muß es dahingestellt bleiben, ob das so erhaltene Bild der Wirklichkeit entspricht! Mettenleiter wies bereits darauf hin, wie bei Riepel in Stil und Darstellungsart neben durchaus Persönlichem doch der Stil des 18. Jahrhunderts ständig durchbricht. Bevor wir aber zu Mettenleiters Ausführungen Stellung nehmen, wird es zweckmäßig sein, durch Aufzählung der Schriften Riepels einen Überblick über sein theoretisches Gesamtschaffen zu geben.

---

[1]) Anhang Nr. 3.

## Überblick über Riepels Gesamtschaffen

Ein Blick auf Riepels theoretisches Gesamtwerk zeigt deutlich, daß er eine enzyklopädische Darstellung der ganzen „Tonsetzkunst" zu geben beabsichtigte, und zwar hatte er von vornherein einen klaren Plan: Schon im Vorwort zum ersten, 1752 verlegten Werk spricht er von zehn Kapiteln[1]), und im vierten Kapitel (S. 63) sagt der Schüler: „Der Herr Chorregent in Vallethal fragte mich dieser Tage eben auch, wie es mit der Zeitrechnung zugehe, da du in der Vorrede oder Zuschrift des ersten Theils schon von 10 Capiteln erwehntest, und jetzt fingen wir erst zum vierten an. Ich wußte ihm nicht zu antworten; denn ich kan es selbst auch nicht recht zusammen reimen." Riepel ließ immer im Abstand von mehreren Jahren je ein Kapitel erscheinen, — leider aber war wohl der Absatz so schlecht[2]), daß er die Veröffentlichung des ganzen Werkes nicht mehr erleben sollte. — Außer diesen zehn Kapiteln zur Tonsetzkunst schrieb er noch drei Teile vom „Harmonischen Sylbenmaß", davon kamen zwei in einem Bande heraus.

Wir geben zunächst eine Aufstellung sämtlicher Schriften Riepels, die uns — sei es im Druck, sei es in Handschriften — überliefert sind:

1. Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathemathischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefaßt. De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung.

Zu etwa beliebigem Nutzen herausgegeben von Joseph Riepel, Seiner Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus.

Regensburg und Wien 1752. Em. F. Bader-Augsburg, gedr. bey Joh. Jac. Lotter, 1752 ($2^0$, 79 S.).

1754 erschien das Buch im gleichen Druck als „Zweyte Auflage", Regensburg, verlegts Johann Leopold Montag, Buchhändler. Da der Druckvermerk von 1752 am Schluß des Bandes überklebt ist, scheint es sich um die Vorräte der ersten Auflage zu handeln. Der Vertrieb ging nur an einen andern Verleger über und deshalb wurde ein neues Titelblatt eingesetzt. — Riepel gibt den Grund zu diesem Schritt im Vorwort zum zweiten Kapitel an: Man hatte das erste Kapitel unter allerhand fadenscheinigen Begründungen totschweigen wollen. „Weil ich dann sah, daß das elende Capitel ewig liegen bleiben und verfaulen hätte müssen, so nahm sich auf

[1]) Wir wiesen bereits auf S. 21 darauf hin, daß Riepel mit „Kapitel" nicht einzelne Abschnitte eines Buches bezeichnete, sondern die ganze „Abhandlung", die als abgeschlossenes Werk herauskam. Berechtigt ist dieser Name insofern, als es sich jedesmal um ein „Kapitel" aus der Tonsetzkunst handelte.

[2]) Wir werden auf den Absatz Riepelscher Werke noch zu sprechen kommen.

mein Anerbieten ein anderer Buchhändler, nämlich der Herr Montag, darum an. Von welchem Augenblick her es in verschiedenen Orten bereits wacker herum flattert, so daß auch den nachfolgenden Teilen von der Tonordnung u.s.f. mit Verlangen entgegen gesehen wird." Also ist der Anlaß zu dieser scheinbar zweiten (Titel-)Auflage nicht in zu hohem Absatz[1]), sondern im Gegenteil zu suchen.

2. Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Abermal durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächsweise vorgetragen von Joseph Riepel, Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus.

Frankfurt, Leipzig und aller Orten Teutschlands, wo das erste Capitel von der Tactordnung zu haben ist, 1755 (2°, 130 S.).

Wie bereits erwähnt[2]), kamen im gleichen Jahre drei Violinkonzerte von Riepel heraus. Sie sind mit einem ausführlichen Vorwort versehen, in dem Riepel auch über Erscheinen und Absatz der theoretischen Schriften spricht[3]).

3. Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein. Wieder durchaus mit musikalischen Exempeln abgefaßt und gesprächsweise vorgetragen von Joseph Riepel, Sr. Durchlaucht des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus.

Frankfurt, Leipzig und aller Orten Teutschlands, wo das erste und zweyte Capitel, wie auch die drei Violinconzerte zu haben sind, 1757 (2°, 84 S.).

4. Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel. Abermal durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächsweise vorgetragen von Joseph Riepel, Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus. Augsburg, gedr. und verlegt von Johann Jacob Lotter, 1765 (2°, 103 S.).

Mit diesen vier Kapiteln waren eigentlich die Grundelemente der „Tonsetzkunst" entwickelt. Nach unseren heutigen terminis technicis handelte es sich dabei um Fragen der Elementarmusiklehre, Harmonielehre und auch der Formenlehre. Darauf folgte zunächst:

5. Fünftes Capitel — Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct, über die durchgehend-, gewechselt- und ausschweifenden Noten von Joseph Riepel... in Commission bei J. Ch. Krippner, Regensburg 1768 (2°, 79 S.).

Dann unterbricht Riepel die Veröffentlichung der Kapitel zur „Tonsetzkunst". Es erscheint:

6. Harmonisches Sylbenmaß, Dichtern melodischer Werke gewidmet und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beyspielen gesprächsweise abgefaßt. Der 1. Theil: von dem Recitativ (2°, 51 S.); 2. Teil: von Arien (2°, 42 S.) (beide Teile in einem Bande). Durch Joseph Riepel, Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus. Regensburg 1776.

. . . „Der Inhalt hat mit des Verfassers vorigen Herausgaben gar keine Verbindung. Ein Theil (nachdem viele Anfänger wider den erstlich angesetzten Preis einen Überschlag gemacht haben) zu 30 Kr., folglich die zween unzertrennlichen Theile zu 1 Gulden. Die nun das Werk verlangen, werden ersuchet, Be-

[1]) Wie Mettenleiter annimmt, a. a. O. S. 50. [2]) S. 34. [3]) S. 131.

stellungsbriefe und Geld franco einzusenden, und zwar unmittelbar an die hiesige des Hochlöbl. Kaiserl. Reichs-Oberpostamtes Zeitungs-Expedition, da es dann an so sicherer als schleuniger Befolgung um so weniger fehlen wird."

Weitere Schriften Riepels kamen zu seinen Lebzeiten leider nicht heraus, und so blieb sein Werk für die Öffentlichkeit eigentlich unvollendet, obwohl sämtliche Teile im Manuskript vorlagen. Im Vorwort zum letztgenannten Werk heißt es: „ich habe 2 Theile zum Contrapunct, 2 Theile über den Baß und 2 Theile von Fugen schon lange zum Abdrucke fertig, und aber auf einmal den unwiderstehelichen Trieb, diese noch vorher gesammelt- und fast vermoderten Gedanken von der musikalischen Prosodie eben vor jenen bekannt zu machen." Zwischen der Aufzählung Riepels und der Zahl und Benennung der Handschriften, die uns überliefert sind, finden sich einige Widersprüche, welche sich aber folgendermaßen aufklären lassen: Nach Riepels Tode gab sein schon genannter Schüler, der Kantor J. C. Schubarth folgendes Werk heraus:

7. Baßschlüssel, das ist, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, daß sie keinen Baß recht dazu zu setzen wissen, von Joseph Riepel, Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis gewesenen Musikdirektor, Herausgegeben von Johann Caspar Schubarth, Cantor. Regensburg, 1786 Bey Johann Leopold Montags Erben ($2^0$, 84 S.).

Die Vorlage hierzu bildeten zweifellos die von Riepel genannten zwei Teile „vom Baß". Zwei Bemerkungen bestärken uns in dieser Annahme: In dem noch von Riepel selbst aufgesetzten Vorwort zum „Baßschlüssel" heißt es: „ich habe die hier folgende Anleitung zum Basse schon viele Jahre im Schranke liegen"; ferner weist Riepel im 6. (ungedruckten) Kapitel „Vom Contrapunkt" auf das 7. Kapitel „Vom Baß" hin, in dem er die hier angeschnittene Frage — es handelt sich um die Harmonisierung der Tonleiter, die tatsächlich im 1. Teil des Baßschlüssels behandelt wird — ausführlicher darlegen werde. — Weiterhin spricht Riepel im Vorwort zum „Harmonischen Sylbenmaß" von „2 Theilen zum Contrapunkt". Zweifellos hat er hier das schon erschienene Kap. 5 „Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkte" mitgezählt. Dieser Irrtum konnte deshalb sehr leicht unterlaufen, weil die Reihenfolge im Erscheinen der Werke nicht der ihrer Abfassung entsprach. — Riepels Plan des ganzen Werkes stellt sich uns also so dar: Auf die vier grundlegenden Kapitel zur Tonsetzkunst folgten zwei Teile vom Kontrapunkt; hiervon ist Kapitel 5 im Druck erschienen, Kapitel 6 handschriftlich überliefert. Danach sollten als 7. und

8. Kapitel die beiden Teile vom Baß herauskommen, von denen wir vermuten, daß sie im „Baßschlüssel" vereint sind. Denn irgendwelche Handschriften dieser Kapitel sind auch von Mettenleiter nicht mehr vorgefunden. Das 9. und 10. Kapitel bildeten dann die „Fugenbetrachtungen", die uns wiederum nur handschriftlich überliefert sind. (Mettenleiter ordnete sie an 7. und 8. Stelle ein[1]), was — nach Riepels erwähnter Bemerkung im Kap. 6 — ein Irrtum ist.)

Nachdem wir damit die im Druck erschienenen Teile und Riepels Gesamtplan kennenlernten, gilt es die Frage nach der Überlieferung der Handschriften zu klären. Hierzu teilen wir zunächst Mettenleiters Ausführungen[2]) mit:

„Die im Manuscripte hinterlassenen theoretischen Werke Riepel's sind noch nicht veröffentlicht, und ist bis zu dieser Stunde auch nicht das Mindeste daraus und darüber bekannt gegeben worden.

Es bestand nämlich die Meinung, sie seien nach dem Tode des eben erwähnten Schülers Riepel's, des Cantor Schubarth, dem er sie selbst zur Herausgabe überliefert hatte (laut dessen Vorwort zum Baßschlüssel), auch verloren gegangen, nachdem sich kein Verleger zur Herausgabe derselben hatte bereit finden lassen. Glücklicher Weise ist dem nicht so! Die sämmtlichen von Riepel angegebenen Manuscripte und noch 2 andere existiren! Sie befinden sich in meinem Besitze! (In einer Fußnote dazu:) Ich kaufte nach dem Tode des früheren Domkapellmeisters Wenzeslaus Cavallo seinen musikalischen Nachlaß in Bausch und Bogen. Bei der Sichtung des Materials fand ich 6 Manuscripte, von denen ich 4 im ersten Augenblick als von der mir wohlbekannten Hand Riepel's geschrieben erkannte; die übrigen 2 gaben sich mir ebenfalls gleich als Arbeiten Riepel's kund, waren aber von der mir nicht minder geläufigen Hand Schubarth's geschrieben, und stellten sich bei genauester Prüfung ihres Inhalts als die Reinschrift des Riepel'schen Originals dar, welche Schubarth behufs der Drucklegung desselben mit so ängstlicher Gewissenhaftigkeit gemacht hatte, daß er sich sogar nicht erlaubte, zwei Blätter, welche er als fehlend auch im Originale des seligen Verfassers bezeichnet, zu ergänzen. Daß nun aber diese Manuscripte in die Hand des Kapellmeisters Cavallo gekommen, erklärt sich aus dem freundschaftlichen Verhältnisse, welches zwischen Schubarth und dem Vater des Wenzeslaus Cavallo, Fortunat Cavallo und dem letzten selbst bestanden hat. Der letzte sollte, woran Schubarth der Tod verhinderte, die Posthuma Riepel's endlich zum Druck bringen. Es ist nicht geschehen! Die Zeitverhältnisse waren solchen Veröffentlichungen nicht günstig; es ist wahr. Aber ebenso gewiß ist auch, daß der Geist der Zeit selbst dem ernsten Studium der Musiktheorie abhold war, wie überhaupt mehr oder minder Allem, was den Geist mehr und tiefer, als etwa vorübergehend und zum Zeitvertreibe, beschäftigt. Es ist das auch so ziemlich geblieben; ich bin deshalb wenig verwundert darüber, daß meine zahlreichen Versuche, diese Manuscripte unter die Presse zu bringen, wenigstens bis jetzt total erfolglos geblieben."

Und dann beschreibt Mettenleiter diese sechs Handschriften oder teilt ihren Inhalt mit. Es handelt sich um (unsere Numerierung aller Riepelschen Schriften von S. 38 fortgesetzt):

8. Capitel 6 „Vom Contrapunkt";

9. und 10. Die beiden Teile „Fugenbetrachtungen";

---

[1]) a. a. O. S. 55. [2]) a. a. O. S. 52.

11. „Des Harmonischen Sylbenmaßes III. Theil“;
12. Eine Abhandlung vom Kanon;
13. „Silva rerum“, ein „Notiz-Exzerptenbuch“ Riepels.

Nr. 8 und 11 scheinen die beiden Abschriften Schubarths gewesen zu sein, und diese ließen sich auch in der Proskeschen Bibliothek zu Regensburg noch auffinden! Mettenleiters Bibliothek wurde nämlich nach seinem Tode mit derjenigen Proskes vereinigt, so daß nur hier die von ihm beschriebenen Handschriften zu suchen sind. Glücklicherweise haben wir sowohl von diesen beiden Handschriften als auch von den beiden Teilen „Fugenbetrachtungen“, die in Regensburg anscheinend verloren gingen, saubere und in Folio gebundene Abschriften von der Hand Seb. Prixners, eines anderen Schülers von Riepel und auch von dessen Freunden und Schülern. Diese jetzt in der Berliner Staatsbibliothek befindlichen Abschriften wurden bei der Abfassung dieser Arbeit benützt. Sie haben folgenden Umfang:

Vom Contrapunkte 124 S. $2^0$;
Fugenbetrachtungen, Teil 1, 113 S. $2^0$;
Fugenbetrachtungen, Teil 2, 91 S. $2^0$;
Harmonisches Sylbenmaß, Teil 3, 58 S. $2^0$.

Das Exzerptenbuch „Silva rerum“ von Riepels eigener Hand fand sich ebenfalls in der Proskeschen Bibliothek wieder. Wir müssen demnach nur die Abhandlung über den Kanon (Nr. 12 unserer Übersicht) als anscheinend endgültig verloren betrachten. Der Verlust dieser kleinen, nur 28 Seiten umfassenden und in italienischer Sprache abgefaßten Schrift läßt sich schon deshalb leichter verschmerzen, weil Riepel im Verlauf seiner anderen Erörterungen häufig auf den Kanon zu sprechen kommt und hier wohl nur eine systematische Zusammenstellung der verstreuten Gedanken gibt[1]).

Von größerer Wichtigkeit schien nach der Mettenleiterschen Inhaltsangabe das Ms. „Silva rerum“ zu sein. Da diese Handschrift in keinem engeren, sachlichen Zusammenhang mit den anderen Schriften Riepels steht, wollen wir sie gleich hier kurz besprechen. — Sie besteht aus 49 zusammengehefteten Notenblättern

[1]) Die Sammlung Proske, die außer dem Mettenleiterschen Nachlaß auch den von Haberl, Witt u. a. aufgenommen hat, befindet sich leider in einem Zustand, der die Ausnutzung der aufgestapelten Schätze weder für praktische noch für wissenschaftliche Zwecke gestattet. So besteht noch die Möglichkeit, daß das verlorene Ms. bei einer endgültigen Neuordnung gefunden wird.

(Format quer-8°), die ersten 17 Seiten hat Mettenleiter bei seiner Durchsicht numeriert. Das Heft enthält

1. Notizen, die sich Riepel teils bei den Vorarbeiten zu seinen theoretischen Schriften, teils für seine allgemeine und musikalische Bildung machte.

2. Notenbeispiele, sowohl aus Werken fremder Meister (Caldara, Pergolesi, Frescobaldi, Lully, Rameau, Marpurg, Hasse, Mattheson, Gluck, Benda u. a.) als auch von Riepel selbst; in diesen Fällen offensichtlich erste, skizzenhafte Entwürfe zu Kadenzen, Notenbeispielen für seine theoretischen Schriften usw.

Mettenleiter gibt folgende Inhaltsangabe der Handschrift[1]):

Ein anderes Manuskript, wieder von Riepel selbst geschrieben, heißt: Silva rerum. Es ist ein musikalisches Sammelsurium, ein Notiz-Exzerpten-Buch, in welches er eingetragen hat, was immer bei seiner Lektüre oder seinem Studium ihm Bemerkenswerthes begegnet ist. Es sieht deshalb auch sehr bunt aus; lateinische, griechische, französische, italienische Citate drängen sich in zwangloser Form: Da steht ein Auszug aus Virgils Aneide de tempestate, und dazu eine Bemerkung des P. Bern. Passy, Professors der orientalischen Sprachen über die Übersetzungskunst überhaupt. Daran reihen sich einige lateinische Hexameter; drunter steht: „Hirschweiss", offenbar mit Bezug auf die so bezeichnete, uralte Weise der Meistersänger. Darauf folgt eine Beantwortung der Frage, warum die Babylonier von den Juden verlangten, daß sie ihre Gesänge (Cantica Sion) ihnen singen sollten.

Dann folgen biographische Notizen über Guido von Arezzo, Gregor den Großen, Gregor Petrus J. U. Dr. 1574, Jean de Muris, über Marschhausen[2]) (von dem er in seinen Kapiteln so oft redet), über Heinichen, Pythagoras, Ptolomäus, Zarlino, Lassus, Orlando, Rudolph, über Lassus griech. Poet und Musiker, über Orlandi (Sängerin), Orlandini (Componist), Orpheus, Boethius, Bernabei, Benevoli, Karl Kaspar[3]), Aristoteles, Karl den „Großen", unter dem die modi Cantus eccles. aufgekommen seien; Aristoxenos, Augustinus: „Syllabarum spatia aliter Musici, aliter Grammatici docent"; über Avicenna, Anakreon, etc. Nun kommt eine Missa brevis, eine Fuga del sig. Ant. Caldara[4]); eine Studie zu einem 9stimmigen Chore alla capella. Das nun Folgende sind offenbar Brouillons zu des harmonischen Sylbenmaßes 3. Theil; es findet sich das Salve Regina[5]), das Stabat mater[5]) von Pergolesi, — der Jommellische Canon: „Ut relevet"[6]), ein Lully'sches Bruchstück, fast wörtlich.

Die nun folgenden Musikstücke von Traetta, Franceso Majio, Gluck, Marschhausen, Schulz in Braunfels, Bach, Hasse, Marpurg, Türschmid, Frescobaldi Girolamo Organista in S. Pietro di Roma (aus 1637, 1642, 1635, 1637 gedruckten Werken desselben), Fux, Jeannelli, Palestrini (Flötensatz), Mattheson (Organistenprobe), Rameau, Eberlin etc. sind zum Teil Excerpten, vorzugsweise aber Selbstübungen; mitunter stieß ich darunter auf einzelne in den Kapiteln enthaltene Beispiele. Das ganze Mspt. ist auf Notenpapier geschrieben."

Abgesehen von den in Fußnoten berichtigten Ungenauigkeiten gibt die Mettenleitersche Inhaltsangabe ein deutliches Bild von dem „Sammelsurium", welches sich auf diesen 98 Seiten findet. Darin die „Vorarbeiten" zu einem musikhistorischen Werke

---

[1]) a. a. O. S. 59. [2]) d. i. Murschhauser. [3]) d. i. Kaspar Kerl.
[4]) Nur Beginn der Fuge. [5]) Nur Stücke daraus.
[6]) Es handelt sich um fünf verschiedene Lösungsversuche dieses Rätselkanons. Vgl. Anhang des „Baßschlüssels".

zu erblicken[1]), kann nur möglich sein, wenn man das Ms. selbst nicht einsah! Und da die wesentlichen Notizen in den anderen Schriften Riepels verarbeitet sind, können wir uns eine ausführlichere Besprechung dieser Handschrift ersparen.

Riepels theoretische Werke, noch einmal in sachlicher Ordnung aufgeführt, sind also die folgenden:

Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst.
De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung. (Kap. I.) 1752/54.
Grundregeln zur Tonordnung insgemein. (Kap. II.) 1755.
Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere. (Kap. III.) 1757.
Erläuterung der betrüglichen Tonordnung. (Kap. IV.) 1765.
Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct. (Kap. V.) 1768.
Vom Contrapunct. (Kap. VI.) Ms. in BB. und Bibl. Proske.
Fugenbetrachtungen, Teil I und II. Mss. in BB.
Harmonisches Sylbenmaß, Teil I und II. 1776.
Harmonisches Sylbenmaß, Teil III. Ms. in BB. und Bibl. Proske.
Baßschlüssel, posth., hrsg. von Schubarth 1786.
Abhandlung über den Kanon, kein Ms. aufzufinden.
Silva rerum. Ms. in Bibl. Proske.

## Charakterisierung der Werke

Über Stil und Eigenart der Riepelschen Schriften ist kurz Folgendes zu sagen. Mettenleiter schreibt:

„... muß ich schon gleich bemerken, daß viele derartige Ungewöhnlichkeiten — es handelt sich um die Anwendung des Wortes „Kapitel" — von dem Leser Riepel's mit in den Kauf genommen werden müssen. Die Einkleidung des Ganzen in einen fortlaufenden, zäh festgehaltenen Dialog (hier zwischen einem Discantista [als Schüler zu interpretiren] und einem Praeceptor [von Riepel selbst mit Schulmeister übersetzt]); die Schwulstigkeit des Styles, die ewige Gleichnismacherei; die zur zweiten Natur gewordene Heranziehung aller möglichen lat., griech., hebräischen Citate, die Vermengung der heterogensten Dinge; eine gewisse Derbheit, die manchmal bis zur Grobheit und Gemeinheit und persönlichen Beleidigung herabsinkt; die absichtliche Verdrehung aller Orte und Namen, offenbar in der Absicht, um unter dem Mantel der Anonymität desto sicherere, vernichtendere Hiebe nach allen Seiten austeilen zu können; die zur Schau getragene, übertriebene Bescheidenheit und Demuth, welche sich nur zu oft durch noch excessivere Selbstgefälligkeit und Selbst-Beweihrauchung als eitle Heuchelei verrathen; der bittre, oft persönliche, polemische Ton, der sich wie ein rother Faden durch das Ganze zieht; ... eine oft fast unerträgliche, den Zusammenhang muthwillig zerreißende Weitläufigkeit ... dieß und andres ist so sehr mit ein Charakteristikon des verflossnen Jahrhunderts, war so ganz in succum et sanguinem übergegangen, daß auch Riepel der Ansteckung von diesem geistigen Miasma sich nicht ganz erwehren konnte. Ich sage aber „nicht ganz". Denn bei all dem und trotzdem war Riepel ein Original, wie es jedes echte Genie immer ist. Das bezeugt die originelle Theilung des Stoffes, welche ganz sein Eigenthum und total von der üblichen Anordnung verschieden ist. Seine Sprache athmet bei allen Fehlern seiner Zeit eine gewisse Frische, die sogar bisweilen poetisch wird; seiner Polemik sieht man es an, daß er sich in den Kreisen der Gebildeten nicht umsonst bewegt hat; sie hat eine gewisse Noblesse, eine Art Takt, die ihn vor Gemeinplätzen und persönlicher Verunglimpfung bewahrte, die Wahl seiner Citate beurkundet feines Gefühl;

[1]) Wie Eitner annahm in seinem Artikel über Riepel in der Allgemeinen Deutschen Biographie (s. auch Anm. S. 1).

sie treffen meist den Nagel auf den Kopf und lassen es deutlich erkennen, daß es ihm nicht darum zu thun war, zu glänzen, sondern zu nützen; seine Benützung fremden geistigen Eigenthumes ist stets von einer so gewissenhaften Angabe seiner Quelle begleitet, daß man's mit Händen greifen kann, wie eckel ihm die Niedertracht jener Vielen sei, die sich gern mit fremden Federn schmücken, dadurch aber so recht gleich dem Esel, der auch in der Löwenhaut doch eben nur ein Langohr blieb, die eigne Hohlheit bekunden; die Anerkennung fremden Fleißes und Verdienstes ist bei ihm eine stets so pietätsvolle und warme, daß er selbst da nur Worte des Dankes und der Verehrung hat, wo die fremden Anschauungen mit den seinigen auseinandergingen und in Conflikt gerieten; selbst die auch ihm eigenthümliche Derbheit der Ausdrucksweise und die Naturwüchsigkeit der Gleichnisse verlieren gewissermaßen ihre Schärfe und werden sogar anziehend durch den gerechten Zorn, den er gegen jegliche Niedertracht der Gesinnung und Handlung sprudelt."

So treffend diese Worte Mettenleiters im Allgemeinen auch sind, so scheint er uns doch im Tadel Riepels, — sofern seine Beanstandungen, durch die ihnen folgenden Lobsprüche zum Teil wieder aufgehoben, auch für Riepel gelten sollen, — etwas zu weit gegangen zu sein. Sehen wir seine kritischen Einwände einmal Punkt für Punkt durch und ergänzen sie durch Riepels eigene Worte. — Die „zäh festgehaltene" Dialogform scheint uns ein besonderer Vorzug der Diktion Riepels zu sein! Und er selbst wollte sie auch als eine Besonderheit bewertet wissen. Sonst würde er nicht auf den Titelblättern des zweiten, dritten und vierten Kapitels und des „Harmonischen Sylbenmaßes" ausdrücklich vermerkt haben: „gesprächs-weise vorgetragen". Diese Darstellungsform ist ja im Musikunterricht von altersher häufig angewendet worden. Auch noch Fux bediente sich ihrer in seinem berühmten, und wie wir sehen werden, von Riepel hochgeschätzten Lehrbuch „Gradus ad Parnassum". Aber die äußere Form tut es hier nicht allein. Gerade ein Vergleich zwischen Fux' „Gradus" und einer Riepelschen Schrift würde zeigen, wie es zwei Arten von „Gesprächsformen" gibt: eine am „grünen Tisch" ausgearbeitete, — darin sind zumeist die „Singefibeln" und „Katechismen" der vergangenen Jahrhunderte abgefaßt[1]), — und eine andere, die wirklichem Gespräch entsprungen zu sein scheint. Und von dieser Art ist die Redeform bei Riepel. Sie trägt den Stempel einer solchen Lebendigkeit, daß man fast annehmen könnte, der „Schüler" habe bei der Ausarbeitung mitgeholfen[1]). Eine Bemerkung des Schülers (Kap. 2, S. 108) könnte diese Vermutung stützen. Er sagt dort

---

[1]) Als Beispiel s. etwa: Die Musica figuralis des Magister Daniel Friderici. Eine Singefibel des 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Ernst Langelütje. Berlin 1901.

[1]) Einen ähnlich lebendigen Dialogstil wie bei Riepel glauben wir feststellen zu können bei Th. Morley: A Plain and Easy Introduction to Practica Music. Set down in Form of a Dialogue. London 1597 (Neudruck London 1771).

nämlich zu seinem Lehrer: „. . . sobald ich alle unsere gehabte Erläuterungen und Gespräche von der Taktordnung sauber abgeschrieben und in Ordnung gebracht habe, so wie du mir befohlen hast . . .“ Zwar ist die Fassung musiktheoretischer Lehrbücher in der Folgezeit eine andere, ihr Ton aber — nicht zu ihrem Vorteil — „sachlicher“ und trockener geworden.

Was die „Derbheit“ und Schwulstigkeit“ des Riepelschen Stils betrifft, so gilt es da immer den Bildungsgang des Verfassers im Auge zu behalten: Er stammt aus ärmlichen Verhältnissen, hat sich mühsam Wissen und Kenntnisse erwerben müssen, war eine Zeitlang Lehrer auf dem Lande und nach langen Reisen als Kammerdiener Jahrzehnte hindurch praktischer Musiker. So ist sein Bildungsweg nicht im Entferntesten vergleichbar etwa dem seiner berühmten Zeitgenossen Mattheson, Marpurg, Scheibe u. a., die an Universitäten das ganze Bildungsgut ihrer Zeit aufnehmen durften und in regem Verkehr mit den Gebildeten auch anderer Berufe standen. Gerade wenn man Riepels Lebensweg betrachtet, bekommt man große Achtung vor dem Fleiß, mit dem sich dieser Bauern- und „Bierwirtssohn“ nicht nur in Musik, sondern auch in der Beherrschung fremder Sprachen, in philosophischem Denken und mathematischem Spekulieren weitergebildet hat. Ganz zum Unterschied von vielen berühmten, aus Böhmen — also dem gleichen Landstrich wie Riepel — herstammenden Musikern seiner Zeit (Stamitz usw.) scheint bei ihm die theoretische Spekulation oder besser gesagt: die pädagogische Weitervermittlung musiktheoretischer Kenntnisse im Vordergrund gestanden zu haben. Sagt er doch (im „Harmonischen Sylbenmaß, Teil 2, S. 85): „Ich habe weder bey der Kammer- oder Instrumentalmusik (wozu mich das Schicksal von Jugend an bestimmt hatte, dazu eine Fußnote: Man wollte mich als ich diesen Dienst antrat, Capellmeister heißen, ich verbat aber diesen Titel, weil wir hier keine Kirchen- oder Capellmusik haben,) genug und ausführlich arbeiten können. . . . bin ich ersucht worden, manch kleines Singstück zu setzen, so mußte ich die Minuten dazu rauben; und leider! für welche Sänger? — Wäre ich aber von Natur kühner gewesen, würde ich dem Schicksal Trotz geboten haben und vielleicht ein Meister geworden seyn; ob ich zwar alsdann noch weniger oder gar keine Zeit gehabt hätte, mit dir über die Musik zu sprechen.“ — Daß aber auch die „Plattheit“ seiner Sprache (wie wir im dritten Teil sehen werden, ein Angriffspunkt vieler Kritiker) einer bewußten Absicht ent-

sprang, dafür sprechen viele ausdrückliche Hinweise aus seiner Feder: „Ich weiß auch, daß du mir damals gerathen hast, eine ganz platte Schreibart zu wählen, damit mich allenfalls auch Discantisten entlegener Provinzen, Städte, Flecken und Dörfer verstehen möchten“ (Vorwort des fünften Kapitels). Und wenn manche Dinge allzu „platt“ dargestellt werden, so entschuldigt er sich in einer Fußnote damit, daß so allein nicht nur der „Discantist“ es verstünde, sondern dieser das Gelernte auch nur so an seine eigenen Schüler „Peterchen“ und „Jackerl“ weitergeben könne.

Riepels Neigung, durch sonderbare Namensbildungen, Verdrehungen usw. Dinge zu verunklären oder dunkel zu lassen, entspringt durchaus nicht immer bösen Absichten. Wenn er z. B. aus seinem eigenen Namen alle möglichen Permutationsformen bildet — Ipleer, Perile, Leiper — und dann Herrn „Leiper“ Briefe an Herrn „Perile“ schreiben läßt (s. die Vorreden zu verschiedenen Kapiteln), so werden diese Absonderlichkeiten bei einem Liebhaber der „Verwechslungskunst“ nicht überraschen. — Seine Polemik ist, wie schon Mettenleiter sagt, verglichen mit der im 18. Jahrhundert allgemein üblichen, höchst anständig und bezieht nie das unmittelbar Persönliche mit ein. Auch hier sprechen seine eigenen Worte mehr als alle nachträglichen Rechtfertigungsversuche: „Bruder, du hast mich, bevor ich noch das erste Capitel zu schreiben angefangen, zu überreden gesucht, einen und anderen musicalischen Scribenten öffentlich anzupacken, und alles wacker mit Kritiken zu unterspicken, weil alsdann ein Werk, wie du vorgabst, durch spitzige Gegenschriften rechtschaffen bekannt würde. Allein ich hätte mich darin erst einige Jahre üben müssen, und hernach wäre durch solch unaufhörliches Geschmier und Gezänk die Musik völlig zurückgeblieben, da doch mein einziges Verlangen war, Anfängern hierüber meine Gedanken mitzuteilen“ (Vorwort zum fünften Kapitel). Und so sind die „Schullehrer“ von „Urbsstadt“ und „Monsberg“ oder der Chorregent von „Vallethal“ sicherlich keine bestimmten Persönlichkeiten, sondern nur Typen etwa der mathematisch eingestellten Musiktheoretiker, mit denen er sich ständig glaubte auseinandersetzen zu müssen. Sollte bei solchen Auseinandersetzungen hier und da ein leiser Unterton von Bitterkeit zu spüren sein, so hat diese ihren Grund wohl in der demütigenden Behandlung, die der aus einfachen Verhältnissen stammende Riepel von den gelehrten „Historicis“ oft erfahren haben mochte.

Auch die andere Eigenart Riepels, durch allerlei Schnurren und Anekdoten den Gang der theoretischen Untersuchungen zu unterbrechen, war Ausfluß einer klugen pädagogischen Überlegung. So sagt er (Kapitel 2, S. 10): „Ich habe eben auch mit dem Discantisten manchmal etliche Minuten von anderen Dingen geplaudert: allein, es geschah vielmehr zur Gemüthserfrischung, absonderlich aber, damit durch so häufig hintereinander folgende Regeln die Quint seines weichen Gehirnes nicht auf einmal zu stark angespannet möchte werden." Und der Schüler gesteht (in den „Fugenbetrachtungen" Teil 2, S. 28): „Wenn du mich damals nicht auch mit dergleichen Spielwerken (Krebsenmenuett) und durch allerley Geschwätze unterhalten hättest, würde ich längst von dir weggeblieben sein." Doch genug von diesen Eigenarten Riepels. Mettenleiter hebt ja die Vorwürfe, die er in dem ersten Teil seiner Besprechung macht, durch Lobeserhebungen im zweiten zumeist selbst wieder auf. Ob die zur „Schau getragene Bescheidenheit" „eitle Heuchelei" verbergen soll, ist natürlich schwer zu entscheiden. Wir sagten ja schon, daß nur die Werke Riepels Rückschlüsse auf seinen Charakter zulassen, da andere Quellen — abgesehen von den wenigen im ersten Teil mitgeteilten Urkunden — fast völlig fehlen. Dies wenige scheint die Mettenleitersche Deutung keineswegs zu bekräftigen. — Doch ist es nicht unsere Aufgabe, ein Charakterbild des Menschen Riepel zu entwerfen, sondern ein Bild des Theoretikers und Musikschriftstellers. Zu diesem Zwecke wollen wir nun im folgenden zweiten Teil die einzelnen Werke Riepels einer eingehenden Betrachtung unterziehen.

Die Besprechungen gehen scheinbar über bloße Inhaltsangaben nicht hinaus. Absichtlich. Denn nur diese können das Fundament abgeben, auf dem sich die im letzten Abschnitt gestellte Aufgabe: Einordnung Riepels in das Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts und seine Bewertung als Musiktheoretiker — lösen läßt. Auch die Urteile seiner Zeitgenossen, die wir im dritten Teile bringen, werden zeigen, wie man sich damals zu den eben besprochenen, formalen Seiten der Schriften Riepels stellte, und damit diese Ausführungen wesentlich ergänzen.

# Lebenslauf

Am 28. Februar 1904 als Sohn des Hauptlehrers Wilhelm Twittenhoff, evangelischer Konfession, zu Eveking, Kr. Altena i. Westf., geboren, besuchte ich nach vier Volksschuljahren in meinem Geburtsort die Rektoratschule zu Werdohl und das Realgymnasium zu Altena. Aus wirtschaftlichen Gründen trat ich Ostern 1920 nach Erlangung des Reifezeugnisses für Obersekunda eine dreijährige kaufmännische Lehre an. Seit Ostern 1923 wandte ich mich der beruflichen Ausbildung in Musik zu, anfangs am Städt. Konservatorium, dann — nach einem 1½ jährigen, wieder durch die Wirtschaftslage bedingten Auslandsaufenthalt — am staatlich anerkannten Musikseminar Heinz Schüngeler, beides zu Hagen (Westf.). April 1929 legte ich die staatliche Privatmusiklehrerprüfung (Hauptfach: Klavier) vor der zuständigen Kommission in Dortmund ab und siedelte dann nach Berlin über, um an der dortigen Universität Musikwissenschaft zu studieren. Im Herbst 1929 erhielt ich nach bestandener Prüfung laut Ministerialerlaß vom 24. April 1923 die Berechtigung zum Vollstudium. Seit Ostern 1931 studierte ich in Halle Musikwissenschaft, Philosophie und Pädagogik und unterzog mich am 20. Dezember 1933 der Promotionsprüfung.

Den Herren Professoren der Musikwissenschaft an der Berliner Universität, deren Vorlesungen und Übungen ich besuchte, verdanke ich viel Anregung und Förderung. Besonderen Dank aber schulde ich den Herren Professoren an der Martin Luther-Universität zu Halle-Wittenberg Dr. Max Schneider, Dr. Paul Menzer, Dr. Julius Stenzel und Dr. Emil Utitz (jetzt an der deutschen Universität in Prag).

Meine Dissertation ist aus einer größeren Arbeit hervorgegangen, die zunächst als Lösung einer von der Philosophischen

Fakultät gestellten Preisaufgabe eingereicht und nach Anerkennung weiter ausgebaut wurde. Bei ihrer Abfassung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Max Schneider wertvolle Beihilfe. Danken möchte ich auch jenen Stellen, deren Bereitwilligkeit bei der Beschaffung des Materials die Vorarbeiten wesentlich erleichterten, insbesondere den Vorständen der Fürstlich Thurn- und Taxisschen Bibliothek zu Regensburg, der Sammlung Proske ebendort, der Staatsbibliothek zu Berlin und der Universitätsbibliothek zu Halle.

Oktober 1934

**Wilhelm Twittenhoff**